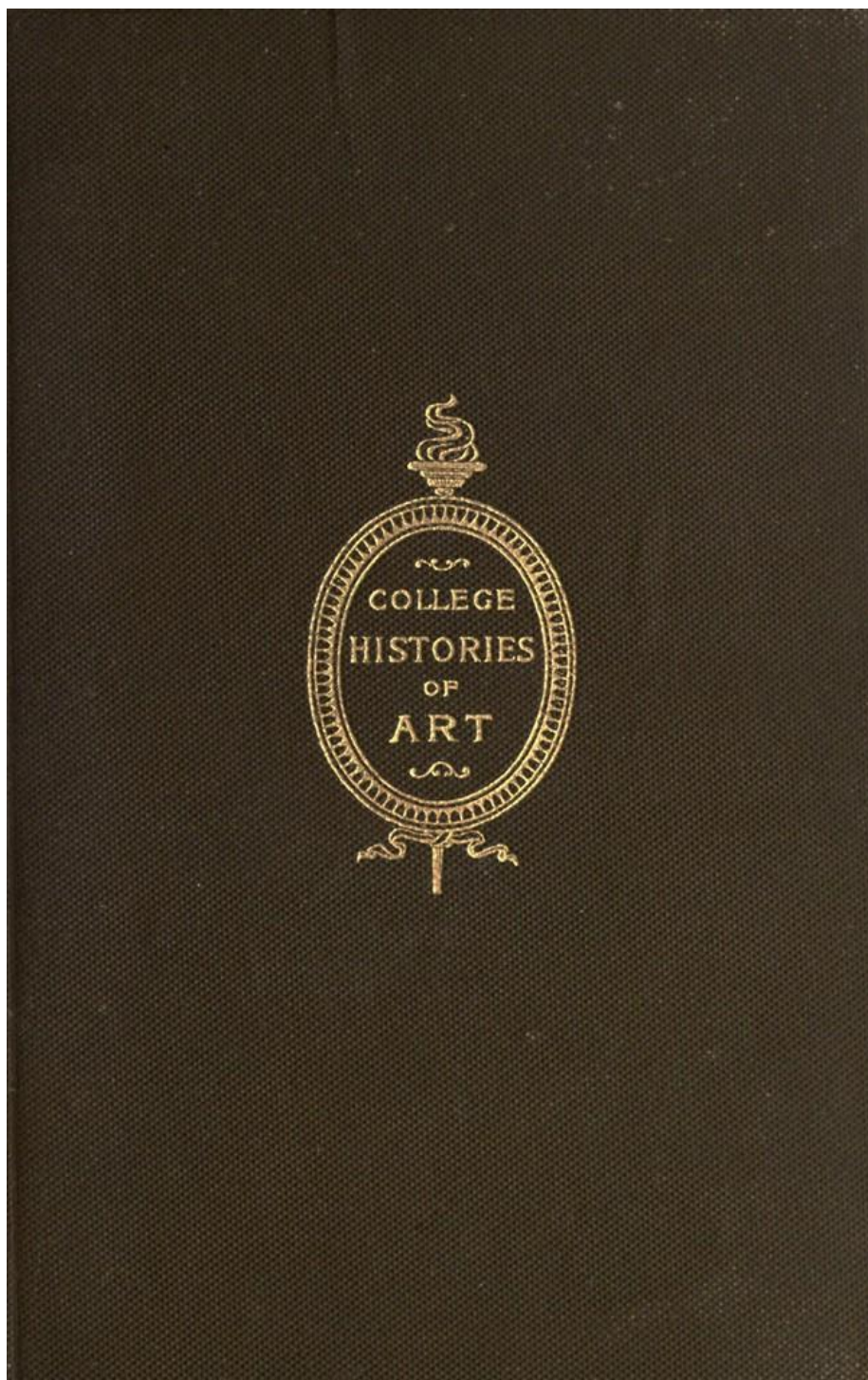


Учебник истории архитектуры. Седьмое издание, переработанное

А. Д. Ф. Хэмлин



Электронная книга проекта "Гутенберг" из Учебника истории архитектуры

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Учебник истории архитектуры

Автор: А. Д. Ф. Хэмлин

Дата выхода: 15 августа 2008 г. [Электронная книга № 26319]

Последнее обновление: 28 октября 2023 г.

Язык: Английский

Авторы: Луиза Хоуп, Джозеф Р. Хаузер и команда онлайн-корректоров

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА" - УЧЕБНИКА ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ***

Этот текст использует кодировку файла utf-8 (unicode). Если апострофы и кавычки в этом абзаце выглядят как мусор, возможно, у вас несовместимый браузер или недоступные шрифты. Во-первых, убедитесь, что в "наборе символов" вашего браузера или "кодировке файла" установлено значение Unicode (UTF-8). Вам также может потребоваться изменить шрифт по умолчанию.

Техническое примечание: Иллюстрации были отсканированы с разрешением 500 точек на дюйм и изменены до 25% (125 точек на дюйм). Поэтому они будут отображаться немного больше, чем их первоначальный размер; точное значение зависит от настроек вашего монитора. Фронтиспис и рисунки 78 и 171 были напечатаны в виде полностраничных табличек и изменены до 1/6, поэтому пропорционально они будут немного меньше. Качество фотографий отражает качество напечатанной книги.

Ошибки отображаются при наведении курсора мыши во всплывающих окнах. Варианты написания, как правило, неизменны. Подробная информация о некоторых типах несоответствий, включая названия, приведена в [конце этого файла](#).

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ КОЛЛЕДЖА

ОТРЕДАКТИРОВАНО

ДЖОН К. ВАН ДАЙК, Л.Х.Д.

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

А. Д. Ф. ХЭМЛИН

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ КОЛЛЕДЖА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ДЖОНА К. ВАН ДАЙКА, Л.Х.Д.

Профессор истории искусств в Ратгерском колледже

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ

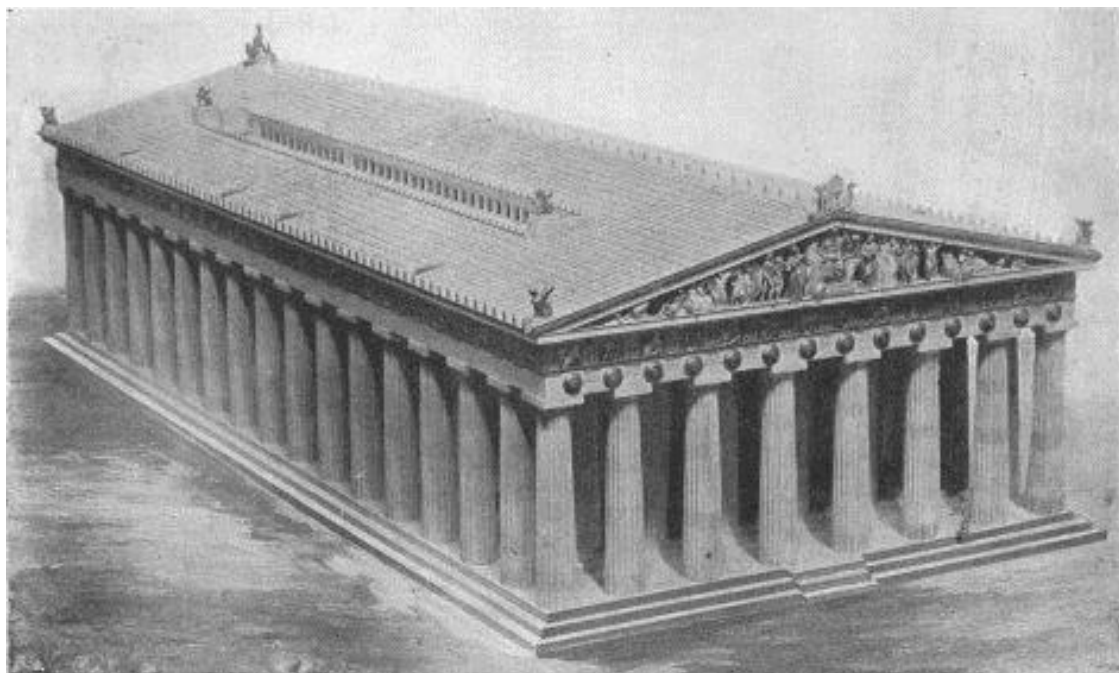
Автор Джона К. Ван Дайка, редактора Сериала. С фронтисписом и 110 иллюстрациями, библиографией и указателем. Crown 8vo, \$ 1.50.

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Автор Альфред Д. Ф. Хэмлин, адъюнкт-профессор архитектуры Колумбийского колледжа, Нью-Йорк. С фронтисписом и 229 иллюстрациями и диаграммами, библиографией, глоссарием, указателем архитекторов и общим справочником. Crown 8vo, \$ 2.00.

ИСТОРИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Авторы Аллан Маркуанд, доктор философии, Л.Х.Д. и Артур Л. Фротингем-младший, доктор философии, профессора археологии и истории искусств Принстонского университета. С фронтисписом и 112 иллюстрациями. Crown 8vo, \$ 1.50.



АФИНСКИЙ ПАРФЕНОН, ОТРЕСТАВРИРОВАННЫЙ Ч. ЧИПЬЕЗОМ.
(С модели из Музея Метрополитен, Нью-Йорк.)

УЧЕБНИК По истории архитектуры

АВТОР А. Д. Ф. ХЭМЛИН, А.М.

ПРОФЕССОР ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ АРХИТЕКТУРНОГО ФАКУЛЬТЕТА
КОЛУМБИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

СЕДЬМОЕ ИЗДАНИЕ

ИСПРАВЛЕНО

ЛОНГМАНС, ГРИН И КО.
ПЯТАЯ АВЕНЮ, 91 и 93, НЬЮ-ЙОРК,
ЛОНДОН, БОМБЕЙ И КАЛЬКУТТА
1909

АВТОРСКОЕ ПРАВО, 1895,
ЛОНГМАНС, ГРИН И КО.

Все права защищены.

*Первое издание, март 1896 г.
Напечатано и исправлено в декабре 1896 г.
Декабрь 1898 г. (исправлено)
Октябрь 1900 г. (исправлено)
Октябрь 1902 г. (исправлено)
Сентябрь 1904 г., июнь 1906 г. (исправлено).
Ноябрь 1907 г. (Исправлено)
Январь 1909 г.*

Издательство J. J. Little & Ives Co.
425-435 Восточная 24-я улица, Нью-Йорк

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Целью этой работы было обрисовать различные периоды и стили архитектуры максимально широкими мазками и упомянуть, с такой краткой характеристикой, которая казалась допустимой или необходимой, наиболее важные произведения каждого периода или стиля. Была необходима крайняя сжатость в изложении ведущих фактов истории архитектуры, и многое из того, что по праву могло бы занять место в более масштабной работе, здесь было опущено. Ощущалась опасность скорее в том, что слишком много деталей, чем в том, что их слишком мало. Хотя книга предназначена в первую очередь для удовлетворения особых требований студента колледжа, не были упущены из виду требования обычного читателя. Большинство используемых технических терминов определены или объяснены в контексте, а небольшая часть приведена в глоссарии в конце работы. О развернутой критике и подробном описании не могло быть и речи, и, как следствие, обсуждения спорных моментов по возможности избегалось.

Иллюстрации были тщательно подготовлены с целью разъяснения текста, а не для создания графического эффекта. За исключением примерно пятнадцати вырезок, воспроизведенных из книги Любке "Основные положения архитектуры" (с любезного разрешения господ. Сееманн, Лейпциг), иллюстрации почти все совершенно новые. Большое количество из оригинальных рисунков, сделанных мной или под моим руководством, а остальные, за

некоторыми исключениями, представляют собой полутоновые репродукции, подготовленные специально для этой работы по имеющимся у меня фотографиям. Выражаем признательность господам Х. В. Бьюмингу, Х. Д. Бультману и А. Э. Вайдингеру за ценную помощь в подготовке оригинальных рисунков; а также профессору У. Р. Уэру, профессору У. Х. Томсону, доктору медицины, и редактору Серии за большую полезную критику и предложения.

Хотелось бы надеяться, что списки памятников, прилагаемые к истории каждого периода вплоть до нынешнего столетия, могут оказаться полезными как для изучающих, так и для широкого читателя в качестве дополнения к основной части текста.

А. Д. Ф. Хэмлин.

Колумбийский колледж, Нью-Йорк,
20 января 1896 года.

Автор желает выразить свою дальнейшую признательность друзьям, которые в разное время с момента первого появления этой книги обращали его внимание на ошибки в тексте или иллюстрациях, а также на недавние достижения в области искусства или его археологии, заслуживающие упоминания в последующих изданиях. Насколько это было возможно, эти предложения были учтены в различных редакциях и переизданиях, появившихся со времени первой публикации.

А. Д. Ф. Х.

КОЛУМБИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ,
28 октября 1907г.

ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ.

(Сюда входят ведущие архитектурные произведения, относящиеся более чем к одному периоду или стилю. Читателю следует также ознакомиться со специальными ссылками в начале каждой главы. Ценный материал также содержится в ведущих архитектурных периодических изданиях и в монографиях, которых слишком много, чтобы их упоминать.)

Словари и энциклопедии.

Азенкур, *История искусства по его памятникам*; Лондон.

Общество архитектурных публикаций, *Словарь архитектуры*; Лондон.

Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*; Paris.

Durm and others, *Handbuch der Architektur*; Stuttgart. (Это многотомный энциклопедический сборник архитектурных знаний; серия еще не завершена. Он упоминается как *Hdbuch. d. Arch.*)

Гвилт, *Энциклопедия архитектуры*; Лондон.

Лонгфелло и Фротингем, *Энциклопедия архитектуры Италии и Леванта*; Нью-Йорк.

Planat, *Encyclopédie d'architecture*; Paris.

Стерджис, *Словарь архитектуры и застройки*; Нью-Йорк.

Общие справочники и истории.

Bühlmann, *Die Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance*; Stuttgart. (Также на английском языке, опубликовано в Нью-Йорке.)

Choisy, *Histoire de l'architecture*; Paris.

Durand, *Recueil et parallèle d'édifices de tous genres*; Paris.

Фергюссон, *История архитектуры во всех странах*; Лондон.

Флетчер и Флетчер, *История архитектуры*; Лондон.

Gailhabaud, *L'Architecture du Vme. au XVIIIme. siècle*; Paris.—*Monuments anciens et modernes*; Paris.

Kugler, *Geschichte der Baukunst*; Stuttgart.

Лонгфелло, *"Колонна и арка"*; Нью-Йорк.

Lübke, *Geschichte der Architektur*; Leipzig.—*History of Art*, tr. and rev. by R. Sturgis; New York.

Перри, *Хронология средневековой и ренессансной архитектуры*; Лондон.

Reynaud, *Traité d'architecture*; Paris.

Розенгартен, *Справочник архитектурных стилей*; Лондон и Нью-Йорк.

Симпсон, *История архитектурного развития*; Лондон.

Шпили, *Архитектура Востока и Запада*; Лондон.

Стратем, *Архитектура для широкого круга читателей*; Лондон.

Стерджис, *Европейская архитектура*; Нью-Йорк.

Труды Королевского института британских архитекторов; Лондон.

Виоле-ле-Дюк, *Беседы об архитектуре*; Бостон.

Теория, Приказы и т.д.

Чемберс, *Трактат о гражданской архитектуре*; Лондон.

Daviler, *Cours d'architecture de Vignole*; Paris.

Esquié, *Traité élémentaire d'architecture*; Paris.

Guadet, *Théorie de l'architecture*; Paris.

Робинсон, *Принципы архитектурной композиции*; Нью-Йорк.

Раскин, *Семь архитектурных светильников*; Лондон.

Стерджис, *Как судить об архитектуре*; Нью-Йорк.

Такерман, Виньола, *Пять архитектурных орденов*; Нью-Йорк.

Ван Брант, *Греческие строки и другие эссе*; Бостон.

Ван Пелт, *Обсуждение композиции*.

Уэр, *Американская Виньола*; Скрэнтон.

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ.

Введение.

История архитектуры - это летопись усилий человека строить красиво. Возведение сооружений, лишенных красоты, - это просто строительство, ремесло, а не искусство. Здания, в которых добиваются только прочности и стабильности и при проектировании которых руководствуются только утилитарными соображениями, являются, по сути, произведениями инженерной мысли. Только когда идея красоты добавляется к идее пользы, сооружение занимает свое место среди произведений архитектуры. Таким образом, мы можем определить архитектуру как искусство, которое стремится согласовать в здании требования полезности и красоты. Это самое полезное из изящных искусств и благороднейшее из полезных искусств. Это затрагивает жизнь человека на каждом шагу. Оно заботится не только о том, чтобы защитить его личность и позаботиться о его комфорте, но и о предоставлении ему мест для богослужения, развлечений и бизнеса; гробниц, мемориалов, украшений для его городов и других сооружений для разнообразных нужд сложной цивилизации. Это требует услуг большей части населения и требует больших денежных затрат, чем любое другое занятие, за исключением сельского хозяйства. Каждый человек в какой-то момент соприкасается с работой архитектора, и из этого универсального контакта архитектура черпает свое значение как показатель цивилизации определенной эпохи, расы или народа.

Задача историка архитектуры - проследить происхождение, рост и упадок архитектурных стилей, преобладавших в разных странах и эпохах, и показать, как они отражали великие движения цивилизации. Миграции, завоевания, коммерческие, социальные и религиозные изменения среди разных народов - все это проявилось в изменениях их архитектуры, и показать это - задача историка. В его обязанности также входит объяснение принципов стилей, их характерных форм и декора, а также описание великих шедевров каждого стиля и периода.

СТИЛЬ - это качество; "исторические стили" - это фазы развития. *Стиль* - это характер, выражающий определенные представления, например, о величии, веселости или торжественности. *Исторический стиль* - это особая фаза, характерная манера дизайна, которая преобладает в данное время и в данном месте. Это результат не простой случайности или каприза, а интеллектуальных, моральных, социальных, религиозных и даже политических условий. Готическая архитектура никогда не могла быть изобретена греками, равно как и египетские стили не могли вырасти в Италии. Каждый стиль основан на каком-то фундаментальном принципе, проистекающем из окружающей его цивилизации, которая претерпевает последовательное развитие до тех пор, пока либо не достигнет совершенства, либо его возможности не будут исчерпаны, после чего обычно наступает период упадка. За этим следует либо реакция и внедрение какого-то радикально нового принципа, ведущего к

эволюции нового стиля, либо окончательный распад и вымирание цивилизации и ее замена каким-то более молодым и мужественным элементом. Таким образом, история архитектуры предстает как взаимосвязанная цепь причин и следствий, непрерывно сменяющих друг друга, каждый стиль вырастает из того, что ему предшествовало, или возникает в результате плодотворного контакта высшей цивилизации с низшей. Таким образом, изучать архитектурные стили - значит изучать раздел истории цивилизации.

Технически архитектурные стили определяются по средствам, которые они используют для покрытия закрытых пространств, по характерным формам опор и других элементов (простенков, колонн, арок, лепнины, узоров и т.д.), а также по их декоративному оформлению. **Плану** следует уделить особое внимание, поскольку на нем показано расположение точек опоры, а следовательно, и характер конструкции. Сравнение, например, планов Гипостильного зала в Карнаке (рис. 11, *h*) и базилики Константина (рис. 58) сразу показывает радикальную разницу в конструктивном принципе между двумя зданиями и, следовательно, разницу в стиле.

СТРУКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ. Вся архитектура основана на одном или нескольких из трех фундаментальных структурных принципов; *перемычки*, *арки* или *свода* и *фермы*. Принцип **перемычки** заключается в сопротивлении поперечным деформациям и применяется во всех конструкциях, в которых поперечина или балка опирается на две или более вертикальных опоры. В **арке** или **своде** используется несколько элементов для перекрытия проема между двумя опорами. Эти детали находятся в состоянии сжатия и оказывают боковое давление или *толчки*, которые передаются на опоры или абатменты. Толчку должна противостоять либо массивность опор, либо противодействие ему встречных толчков со стороны других арок или сводов. Римские строители использовали первое, готические - второе из этих средств сопротивления. **Ферма** представляет собой каркас, составленный таким образом из нескольких кусков дерева или металла, что каждый из них должен наилучшим образом противостоять определенной нагрузке, будь то растяжение или сжатие, которой он подвергается, при этом все они образуют составную балку или арку. Это особенно применимо к очень широким пролетам и является наиболее характерной чертой современного строительства. Как принятие того или иного из этих принципов повлияло на формы и даже оформление различных стилей, будет показано в последующих главах.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ. Географически и хронологически архитектура, по-видимому, зародилась в долине Нила. Второй центр развития находится в долине Тигра и Евфрата, на который не обошло стороной древнеегипетское искусство. Греки по разным каналам унаследовали как египетское, так и ассирийское искусство, причем оба влияния были заметны даже в сильно оригинальном аспекте греческой архитектуры. Римляне, в свою очередь, переняв внешние детали греческой архитектуры, изменили ее суть, заменив этрусскую арку греческой конструкцией колонн и перемычек. Они разработали законченную и оригинальную систему строительства и отделки и распространили ее по всему цивилизованному миру, который никогда полностью не перерастал и не отказывался от нее.

С падением Рима и возвышением Константинополя эти формы претерпели на Востоке еще одну трансформацию, получившую название византийской, в развитии христианской купольной церковной архитектуры. Тем временем на Севере и Западе, в условиях растущих институтов папства и монашеских орденов и возникновения феодальной цивилизации из хаоса Темных веков, постоянной заботой архитектуры было превратить церковь базиликального типа в сводчатое сооружение и повсюду украсить ее соответствующим

конструктивным и символическим орнаментом. Результатом этого увлечения стала готическая архитектура, и она преобладала по всей северной и западной Европе почти до конца пятнадцатого века.

В течение этого пятнадцатого века стиль Ренессанса созрел в Италии, где он быстро восторжествовал над готической модой и породил чудесную серию гражданских памятников, дворцов и церквей, украшенных формами, заимствованными или имитированными из классического римского искусства. Это влияние распространилось по Европе в шестнадцатом веке и длилось в течение двух столетий, после чего за периодом раболепного классицизма последовал быстрый упадок вкусов. Этого удалось избежать и смещение девятнадцатого века, в которой стремительный рост новых требований и разработку новых ресурсов во многом.

В восточных странах три великие архитектурные школы возникли одновременно с вышеупомянутыми этапами развития западного искусства; одна - под влиянием мусульманской цивилизации, другая - в брахманской и буддийской архитектуре Индии, а третья - в Китае и Японии. Первый из них - самый богатый и важный. Вдохновленное в первую очередь византийским искусством, всегда более декоративным, чем конструктивным, оно подарило миру мечети и дворцы Северной Африки, мавританской Испании, Персии, Турции и Индии. Две другие школы, по-видимому, совершенно не связаны с первой и не имеют никакого отношения к архитектуре западных земель.

Об архитектуре Мексики, Центральной Америки и Южной Америки известно так мало, и это немного настолько далеко по истории и духу от перечисленных выше стилей, что относится скорее к археологии, чем к истории архитектуры, и не будет рассматриваться в этой работе.

ПРИМЕЧАНИЕ.—Вниманию читателя предлагается [Приложение](#) к этому тому, в котором собраны некоторые результаты недавних исследований и архитектурного прогресса последних нескольких лет, которые не могли быть легко представлены в тексте настоящего издания. Общая библиография и списки рекомендуемых книг были пересмотрены и обновлены.

История искусств колледжа.

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ.

ДЖОН К. ВАН ДАЙК, Л.Х.Д.

Профессор истории искусств в Ратгерском колледже, автор книг “Принципы искусства”, “Искусство ради искусства” и др.

С фронтисписом и 110 иллюстрациями в тексте, воспроизведенными в полутонах с самых знаменитых картин. Crown 8vo, 307 страниц, \$ 1.50.

“ ... Первый том многообещающей серии ... кажется образцом содержательности, доходчивости и практического удобства; а то, что оно звучное и точное, имя автора является достаточной гарантией. Основные исторические и биографические факты, вместе с

краткими критическими оценками и характеристиками ведущих школ и художников, изложены в нескольких хорошо подобранных словах; а для студентов, которые желают изучить предмет подробнее, список избранных авторитетов в начале каждой главы указывает путь. Также предоставляются полезные списки основных сохранившихся произведений вместе с указанием мест, где их можно найти. Текст щедро усыпан полутоновыми иллюстрациями”. -DIAL, Чикаго.

“Профессор. Ван Дайк выполнил свою задачу с большой тщательностью и хорошим успехом.... Нам кажется, что он необычайно счастлив в своих характеристиках различных художников и удивительно точен в пропорциях. Мы едва ли нашли пример, в котором относительное значение, придаваемое данному художнику, казалось нам явно неправильным, и вряд ли такой, в котором особые характеристики стиля не были представлены адекватно”. —НАЦИЯ, Нью-Йорк

“... Дает хорошее общее представление о предмете, избегая, как правило, всех сложных теорий и спорных моментов, и стремясь отличить различные исторические школы друг от друга по их различиям в предмете и технике... мы не знаем никого, кто в целом справился бы с этой задачей с таким успехом, как мистер Ван Дайк. Книга современна по духу и полностью обновлена с точки зрения информации ”.—ЛЮБИТЕЛЬ ИСКУССТВА.

“Профессор Ван Дайк совершил радикальный отход в одном отношении, намеренно опустив биографические подробности, которыми обычно перегружены учебники по искусству, и заменив их краткими критическими оценками художников и их ранга среди живописцев своего времени. Эта особенность работы заслуживает высокой оценки, поскольку она предоставляет средства для сравнительного исследования, которое не может не принести пользы.... В целом учебник профессора Ван Дайка достоин широкого распространения, и в качестве готового справочника для семейной библиотеки он будет иметь неоспоримую пользу. Он компактный, всеобъемлющий и превосходно скомпонован.”—БИКОН, Бостон.

ЛОНГМАНС, ГРИН И КО.,

Пятая авеню, 91 и 93, Нью-Йорк.

История скульптуры.

АВТОР АЛЛАН МАРКВАНД, доктор философии, Л.Х.Д.

И

АРТУР Л. ФРОТИНГЕМ-младший, доктор философии

Профессора археологии и истории искусств Принстонского университета.

С фронтисписом и 113 иллюстрациями в полутонах по тексту, библиографиями, адресами для фотографий и слепков и т.д. Crown 8vo, 313 страниц, \$ 1.50.

ГЕНРИ В. КЕНТ, куратор Музея Seater, Уоткинс, Нью - Йорк

“Как и другие ваши работы из этой серии, она просто бесценна, поскольку удовлетворяет давнюю потребность. Библиографии и списки будут высоко оценены всеми, кто работает с классом студентов”.

ЧАРЛЬЗ Х. МУР, *гарвардский университет*.

“Иллюстрации особенно хороши, поскольку в них не используется чрезмерно черный фон, который создает резкие контрасты и искажает очертания стольких полутоновых отпечатков”.

Дж. М. ХОППИН, *Йельский университет*.

“Эти названия являются достаточной гарантией высокого качества книги и ее соответствия цели, для которой она была разработана. Меня особенно заинтересовала глава о *скульптуре эпохи Возрождения в Италии*.”

КРИТИК, *Нью-Йорк*.

“Эта история представляет собой модель сгущения.... Каждый период рассматривается полностью, с описанием его общих характеристик и индивидуального развития в различных условиях, физических, политических, религиозных и тому подобных.... Общая история скульптуры никогда прежде не писалась на английском языке — ни на каком другом языке в удобной форме учебника. Таким образом, это издание должно встретить восторженный прием среди студентов и любителей искусства, однако не столько потому, что это единственная книга в своем роде, сколько из-за ее внутренних достоинств и привлекательной формы”.

ОУТЛОК, *Нью-Йорк*.

“Краткий обзор истории скульптуры необходим повсюду.... Хорошей особенностью этой книги — и той, которой следует подражать, — является список, указывающий, где лучше всего можно получить слепки и фотографии. Конечно, такой объем достаточно проиндексирован”.

НОТР-ДАМ СХОЛАСТИК, *Нотр-Дам, Индиана*

“Работа упорядоченная, стиль ясный и легкий. Иллюстрации, которых насчитывается более сотни, четко вырезаны и хорошо подобраны. Помимо общей библиографии, в конце каждого периода изучения стиля помещен специальный список, к которому студент может обратиться, если он пожелает более полно изучить какую-либо конкретную школу”.

**Издательство "ЛОНГМАНС, ГРИН и КО",
Пятая авеню, 91 и 93, Нью-Йорк.**

Содержание.

СТРАНИЦА

Предисловия

Список иллюстраций (*рисунки 1-157*)

xi

ГЛАВА I.	
Примитивная и доисторическая архитектура	1
ГЛАВА II.	
Египетская архитектура	6
ГЛАВА III.	
Египетская архитектура, <i>Продолжение</i>	16
ГЛАВА IV.	
Халдейская и ассирийская архитектура	28
ГЛАВА V.	
Персидская, ликийская и еврейская архитектура	35
ГЛАВА VI.	
Греческая архитектура	43
ГЛАВА VII.	
Греческая архитектура, <i>продолжение</i>	60
ГЛАВА VIII.	
Римская архитектура	74
ГЛАВА IX.	
Римская архитектура, <i>продолжение</i>	88
ГЛАВА X.	
раннехристианская архитектура	110
ГЛАВА XI.	
Византийская архитектура	120
ГЛАВА XII.	
Сасанидская и мусульманская архитектура — арабская, морескская, персидская, индийская и турецкая	135
ГЛАВА XIII.	
Архитектура раннего средневековья в Италии и Франции	155
ГЛАВА XIV.	
Архитектура раннего средневековья в Германии, Великобритании и Испании	172
ГЛАВА XV.	
Готическая архитектура	182
ГЛАВА XVI.	
Готическая архитектура во Франции	196
ГЛАВА XVII.	
Готическая архитектура в Великобритании	218
ГЛАВА XVIII.	

Готическая архитектура в Германии, Нидерландах и Испании	237
ГЛАВА XIX.	
Готическая архитектура в Италии	254
ГЛАВА XX.	
Архитектура раннего Возрождения в Италии	270
ГЛАВА XXI.	
Архитектура эпохи Возрождения в Италии — поздний Ренессанс и упадок	288
ГЛАВА XXII.	
Архитектура эпохи Возрождения во Франции	308
ГЛАВА XXIII.	
Архитектура эпохи Возрождения в Великобритании и Нидерландах	326
ГЛАВА XXIV.	
Архитектура эпохи Возрождения в Германии, Испании и Португалии	338
ГЛАВА XXV.	
Возрождение классики в Европе	354
ГЛАВА XXVI.	
Современная архитектура в Европе	368
ГЛАВА XXVII.	
Архитектура в Соединенных Штатах	383
ГЛАВА XXVIII.	
Восточная архитектура — Индия, Китай и Япония	401
Приложение	417
Глоссарий	429
Указатель архитекторов	431
Указатель	435

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

Несколько иллюстраций содержат ссылки на увеличенные версии. Рисунок 24 был переформатирован для этого электронного текста; он был напечатан вертикально, план помещен под разделом. Рисунок 138 показан напечатанным.

Авторство оригинальных рисунков указывается проставленными инициалами: А. = рисунки автора; В. = Н. W. Бьюминг; В.п. = Х. Д. Бульман; Ch. = Замок, *Архитектура во Франции*; G. = рисунки, адаптированные из *Энциклопедии архитектуры Гвилта*; L. = Схема

архитектуры Любке; W. = А. Э. Вайдингер. Все остальные иллюстрации взяты из фотографий.

СТРАНИЦА

На фронтисписе. Восстановленный Парфенон (по модели в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)

1	Секция Великой пирамиды (А.)	8
2	Секция Царских покоев (А.)	9
3	План храма Сфинкса (А.)	9
4	Руины храма Сфинкса (А.)	10
5	Гробница в Абидосе (А.)	11
6	Гробница в Бени-Хассане (А.)	11
7	Секция и полуплан того же (А.)	12
8	План Рамессеума (А.)	14
9	Храм Эдфу. План (Б)	17
10	Храм Эдфу. Раздел (В.)	17
11	Карнакский храм. План (L.)	18
12	Центральная часть гипостильного зала в Карнаке (с модели в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)	20
13	Великий храм Ипсамбула	21
14	Эдфу. Фасад гипостильного зала	23
15	Пирс Осирид (Мединет Абу) (А.)	24
16	Типы колонн (А.)	25
17	Формы египетского растительного орнамента (А.)	26
18	Дворец Саргона в Хорсабаде. План (L.)	30

19	Ворота, Хорсабад (А.)	32
20	Ассирийский орнамент (А.)	34
21	Колонна из Персеполя (В.)	37
22	Львиные ворота в Микенах (А.)	44
23	Многоугольная каменная кладка, Микены (А.)	45
	Толос Атрея; План и разрез (А.)	46
	Толос Атрея (А.)	46
26	Греческий дорический ордер (А.)	48
27	Дорический ордер Парфенона. (Из коллекции Музея Метрополитен, Нью-Йорк)	49
28	Греческий ионический орден, Милет (А.)	51
29	Вид сбоку Ионической капители (В.)	52
30	Греческий Коринфский орден (А.)	53
31	Типы планов греческих храмов (А.)	54
32	Резной орнамент в виде Гимеона, Афины	57
33	Храм Зевса, Агригент; План (А.)	61
34	Руины храма Парфенон	63
35	План Эрехтея (А.)	64
36	Западная оконечность Эрехтея (А.)	64
37	Пропилеи в Афинах. План (G.)	65
38	Хорагический памятник Лисикрату. (С модели в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)	67
39	Храм Зевса Олимпийского, Афины. План (А.)	68

40	План греческого театра (А.)	70
41	Галикарнасский мавзолей (А.)	72
42	Римско-дорического ордера из Театра Марцелла. (Модель в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)	77
43	Римский ионический орден (А.)	78
44	Римский Коринфский орден. (С модели в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)	79
45	Римская аркада с зацепленными колоннами (А.)	80
46	Бочкообразный свод (А.)	81
47	Свод с пазом (А.)	81
48	Римская кладка стен (В.)	83
49	Римский резной орнамент. (Латеранский музей)	85
50	Римских потолочных панелей (А.)	86
51	Храм Фортуны Вирилис. План	89
52	Круглого храма, Тиволи (А.)	90
53	Храм Венеры и Рима. План (А.)	93
54	План Пантеона (В.)	94
55	Интерьер пантеона	95
56	Внешний вид Пантеона. (Модель в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)	96
57	Форум и базилика Траяна (А.)	97
58	Базилика Константина. План (G.)	98
59	Руины базилики Константина	99

60	Центральный блок, Термы Каракаллы. План (G.)	100
61	Римский театр, Геркуланум,	101
62	Колизей в Риме. Половинный план (A.)	102
63	Арка Константина. (Модель в Музее Метрополитен, Нью-Йорк)	104
64	Дворец Диоклетиана, Спалато. План (G.)	106
65	План Дома Пансы, Помпеи (A.)	107
66	План Санта-Костанца, Рим (A.)	111
67	План базилики Святого Павла-за-стенами, Рим (A.)	113
68	Св. Пол-за-Стенами. Интерьер	114
69	Церкви в Калб-Лузе (A.)	116
70	Кафедрального собора в Бозре. План (A.)	117
71	Схема подвесных механизмов (A.)	123
72	Спандрил, Собор Святой Софии	125
73	Капитель с импостным блоком, С. Витале	126
74	План Сергия, Константинополь (A.)	127
75	План Собора Святой Софии, Константинополь (A.)	128
76	Секция Собора Святой Софии (A.)	128
77	Интерьер Собора Святой Софии (полная страница)	129
78	План собора Святого Марка, Венеция (A.)	132
79	Интерьер собора Святого Марка	133
80	Мечеть султана Хасана, Каир. Святилище	137

81	Мечеть Каид-Бея, Каир	139
82	Мавританские детали, Альгамбра	141
83	Интерьер Большой мечети, Кордова	142
84	План Альгамбры (А.)	144
85	Гробница Махмуда, Биджапур. Раздел (А.)	147
86	Тадж-Махал, Агра	149
87	Мечеть Мехмета II, Константинополь. План (л.)	151
88	экстерьер Ahmediyeh мечеть, Константинополь	152
89	интерьера Suleimaniyeh мечеть, Константинополь	153
90	интерьера из Сан-Амброджо, Милан	157
91	Западного фронта и колокольня, собор Пьяченцы	158
92	Баптистерий, собор и падающая башня, Пиза	160
93	интерьере собора Пизы	161
94	плана Санкт-стойка, Периге (г.)	164
95	интерьера Санкт-стойка (л.)	165
96	план Нотр-Дам дю порт в Клермон (ч.)	166
97	, части же (гл.)	166
98	шести частей ребристый свод (А.)	167
99	план собора в Вормсе (г.)	173
100	одном заливе, собор шпилей (л.)	174
101	Ист-Энде, церковь апостолов в Кельне	175
102	план Даремском соборе (млрд руб.)	177

103	один отсек, трансепте собора Винчестер (г.)	178
104	перед Иффли Церкви (А.)	179
105	конструктивный системы готического собора (А.)	183
106	плане Сент-Шапель, Париж (млрд руб.)	184
107	Готический Контрфорс (Млрд Руб.)	185
108	Ребристый Свод, Английского Типа (БН. после Бэбкок)	186
109	проходов и пересечений сводов (млрд руб.)	187
110	плита узор, Чарльтон-на-Охmore	188
111	бар ажурной, Михайловский, Уорфилд (Вт)	189
112	роз из окна из Сент-Уэн, Руан (г.)	190
113	яркая деталь, Страсбург	191
114	ранней готики резьба (А.)	192
115	резьба, оформленные в период с Саутуэлл-Минстер	193
116	план Нотр-Дам, Париж (л.)	198
117	интерьер Нотр-Дам -	199
118	интерьер собора Ле-Мана	200
119	свода Зигзаг Зиги соединений (Лос)	201
120	одном заливе, аббатство Сен-Дени (г.)	203
121	Сент-Шапель, Париж. Внешний вид	204
122	Амьенского собора; План (G.)	205
123	кафедрального собора Альби. План (А. по Любке)	206
124	Западный фасад Нотр-Дама, Париж	207

125	Западный фасад Сен-Маклу, Руан	208
126	Французские готические капители (А.)	210
127	Дом Жака Кера, Бурж (Л.)	215
128	План Солсберийского собора (Б.Н.)	219
129	Ребристые своды, хоры Эксетерского собора	221
130	Лирнский свод, аббатство Тьюксбери	222
131	Свод капитула, Уэллс	223
132	Монастыри Солсберийского собора	225
133	Перпендикулярный узор, собор Святого Георгия, Виндзор	226
134	Западный фронт, собор Личфилда	228
135	Один хоровой пролет, собор Личфилда (А.)	229
136	Веерные своды, часовня Генриха VII.	231
137	Восточная часть, Вестминстерское аббатство. План (л.)	232
138	крышу нефа, ул. Марии, Westonzoyland (Вт)	233
139	одного залива, Собор Святого Георгия, Лимбург (л.)	239
140	разделе Св. Елизаветы, Марбург (млрд руб.)	240
141	Кельнский собор, план (г.)	242
142	костел Девы Марии, Тревес (л.)	243
143	план Ульмского собора (л.)	244
144	Ратуша Левена	247
145	фасад собора Бургоса	249

146	деталь от Грегорио, Вальядолид	251
147	Дуомо во Флоренции, план (г.)	256
148	Дуомо во Флоренции, Неф	257
149	одном заливе Кафедральный собор Сан-Мартино, Лукка (л.)	258
150	интерьера Сиенского собора	259
151	фасад Сиенского собора	261
152	внешности Милана, Павии	262
153	план картезианский монастырь Павии	263
154	верхняя часть колокольни, Флоренция	265
155	верхней части Палаццо Веккьо, Флоренция	266
156	лоджия деи Ланци, Флоренция	267
157	Западного фронта Дожей, Венеция	268
158	капитал, Палаццо zorzi, Венеция	275
159	разделе купол, Дуомо во Флоренции (млрд руб.)	276
160	снаружи купол, Дуомо во Флоренции	277
161	интерьер-Санто-Спирито, Флоренция	278
162	суда Риккарди, Флоренция	279
163	фасад Палаццо Строцци, Флоренция	280
164	гробница Пьетро Ночето, Лукка	282
165	Vendramini Палас, Венеция	285
166	фасад дворца Жиро, Рим (л.)	290

167	план Фарнезе, Рим (л.)	292
168	суда Фарнезе, Рим	293
169	Браманте план собора Святого Петра, Рим (л.)	294
170	план Святого Петра, Рим, как и сейчас стоя (ВП. после г.)	295
171	интерьера Святого Петра (вся страница)	297
172	библиотека св. Марка, Венеция	301
173	интерьера из Сан-Северо, Неаполь	302
174	церковь Санта-Мария делла Салюте, Неаполь	303
175	суда фасад, Восточное крыло Блуа	311
176	лестничная башня, Блуа	313
177	План замка Шамбор (А.)	314
178	Верхняя часть замка Шамбор	314
179	Деталь двора Лувра, юго-западная часть	315
180	Дворец Люксембург, Париж	318
181	Колоннада Лувра,	321
182	Купол Дома инвалидов, Париж,	322
183	Фасад Сен-Сюльпис, Париж,	323
184	Берли-Хаус,	327
185	Дворец Уайтхолл. Банкетный зал	329
186	План собора Святого Павла, Лондон (G.)	330
187	Внешний вид собора Святого Павла	331

188	План Бленхейма (G.)	332
189	Собор Святого Мартина в полях, Лондон	333
190	Дома эпохи Возрождения, Брюссель	335
191	Замок, Хемельшенбург	341
192	Фридрихсбау, Гейдельбергский замок	344
193	Павильон дворца Цвингер, Дрезден	345
194	Мариенкирхе, Дрезден	346
195	Портал университета, Саламанка	349
196	Двор (патио) Каса-де-Запорта	350
197	Дворец Карла V., Гранада	351
198	Фасад Британского музея, Лондон	357
199	Георгиевский зал, Ливерпуль	358
200	Старый музей, Берлин	359
201	Пропилеи, Мюнхен	360
202	План Пантеона, Париж (G.)	361
203	Внешний вид пантеон	362
204	Триумфальная арка Этуаль, Париж	363
205	Мадлен, Париж	364
206	Дверь Школы изящных искусств, Париж,	365
207	ул. Исаакиевский собор, Санкт-Петербург	366
208	План Лувра и Тюильри (A.)	371
209	Павильон Ришелье, Лувр,	372

210	Парадная лестница, Парижский оперный театр,	373
211	Фонтан Лонгшан, Марсель,	374
212	Музей Галлиера, Париж,	375
213	Королевский театр, Дрезден,	376
214	Мария-Терезиенхоф, Вена,	377
215	Здания парламента, Лондон,	379
216	Суды присяжных, Манчестер	380
217	Музей естественной истории, Южный Кенсингтон	381
218	Церковь Христа, Филадельфия	386
219	Крейги Хаус, Кембридж (Массачусетс)	387
220	Национальный капитолий, Вашингтон	389
221	Таможня, Нью-Йорк	390
222	Церковь Троицы, Бостон	394
223	Публичная библиотека, Воберн (Массачусетс)	395
224	Здание Таймс Билдинг, Нью-Йорк	396
225	Загородный дом (Массачусетс)	398
226	Крыльцо храма Вимала Сах, гора Абу.	406
227	Башня Победы, Читторе	407
228	Двойной храм в Хуллабиде: Подробно	410
229	Святилище Субраманья, Танджор	412

ГЛАВА I.

ПРИМИТИВНАЯ И ДОИСТОРИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Дезор, *Конструкции озер Невшателъ*. Фергюссон, *Грубые каменные памятники*. Р. К. Хоар, *Древний Уилтшир*. Лайель, *Древность человека*. Лаббок, *Доисторические времена*. Надайлак, *доисторическая Америка*. Rougemont, *L'age du Bronze*. Тайлор, *примитивная культура*.

РАННЕЕ НАЧАЛО. Невозможно проследить ранние стадии процесса, благодаря которому настоящая архитектура выросла из первых грубых попыток человека строить. Древнейшие из существующих памятников архитектуры — халдейские и египетские - принадлежат развитой цивилизации. Грубые и элементарные сооружения, построенные дикими и варварскими народами, такими как готтентоты или племена Центральной Африки, сами по себе не являются произведениями архитектуры, и не известно ни одного примера эволюции цивилизованного искусства с таких истоков. Насколько свидетельствуют памятники, ни один дикий народ никогда не поднимался до уровня цивилизации, и ни один примитивный метод строительства никогда не превращался в настоящую архитектуру, кроме как в результате контакта с какой-либо существующей цивилизацией, дух, процессы и формы которой он перенял. Как возникла самая ранняя архитектура, до сих пор остается нерешенной проблемой.

ПРИМИТИВНАЯ АРХИТЕКТУРА, следовательно, является предметом скорее археолога, чем историка искусства, и нуждается здесь лишь в самом кратком упоминании. Если мы можем судить о состоянии примитивных рас древности по состоянию диких народов нашего времени, им требовались только простейшие виды построек, хотя цели, которым они служили, были такими же, как и в более поздние времена в цивилизованных сообществах. Хижина или жилище для укрытия, своего рода святилище для богослужения, частокол для защиты, пирамида из камней или курган над могилой вождя или героя строились из самых простых материалов, и они часто были скоропортящимися. Столбы служили каркасом; плетни, шкуры или глина покрывали стены; крыша была покрыта соломой или утрамбованной землей. Для такого элементарного строительства требовались только простейшие инструменты. В работе такого рода были проявлены изобретательность и терпеливый труд; но не было никакого планирования, никакой подгонки друг к другу в сложный организм разнообразных материалов, сформированных с помощью искусства и обработанных с помощью науки. Прежде всего, не было никакого продвижения к более высоким идеалам физической подготовки и красоты. Рудиментарное искусство проявлялось в основном в предметах культа или в резьбе на каноэ и оружии, выполненной в качестве талисманов для отвращения несчастий или для очарования невидимых сил; но даже это искусство было бесплодным и само по себе так и не выросло в цивилизованное и прогрессивное искусство.

Однако в какой-то момент в далеком прошлом должно было быть исключение из этого правила. Где-то и каким-то образом народ Египта, должно быть, с самого начала развил архитектурные знания и ресурсы, которые мы находим в древнейших памятниках, хотя все следы той ранней эпохи, по-видимому, исчезли. Но хотя до нас ничего не дошло о действительной работе строителей, творивших в первобытные века человечества, по всей Европе и Азии существует почти бесчисленное множество памятников первобытного характера, относящихся к относительно недавним временам, но выполненных до появления исторической цивилизации в регионах, где они найдены. Общее сходство между ними

наводит на мысль об общем наследии традиций глубокой древности и проливает свет на вероятный характер перехода от варварской архитектуры к цивилизованной.

ДОИСТОРИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ. Эти памятники сильно различаются по своему совершенству; некоторые из них относятся к римским или даже христианским временам; другие - к гораздо более отдаленному периоду. Они делятся на два основных класса: мегалитические сооружения и жилища у озера. Последний класс можно отбросить при самом кратком упоминании. Он включает в себя значительное количество очень примитивных домов или хижин, построенных на деревянных сваях на озерах Швейцарии и в ряде других стран обоих полушарий и образующих в некоторых случаях деревни немалых размеров. Такие деревни, построенные над водой для защиты от нападений, упоминаются писателями древности и изображены на ассирийских рельефах. Предметы, найденные в них, свидетельствуют о зарождающейся, но почти стационарной цивилизации, насчитывающей от трех до пяти тысяч лет или более и просуществовавшей в эпоху камня и бронзы вплоть до исторических времен.

The **Мегалитические** останки Европы и Азии гораздо важнее. Они очень широко распространены и состоят в большинстве случаев из больших каменных блоков, расположенных рядами, кругами или аллеями, иногда с опирающимися на них огромными перемычками. Вертикальные камни без перемычек называются *менгирами*; стоящие парами с перемычками они известны как *дольмены*; круги называются *кромлехами*. Некоторые камни гигантского размера, некоторые грубо обтесаны по форме; другие остались такими, какими их добывали в карьере. Их возраст и назначение много обсуждались, но положительных результатов не было достигнуто. Вполне вероятно, что, как и жилища у озера, они охватывают длительный промежуток времени, простираясь от зари письменной истории на несколько тысяч лет назад в неизвестное прошлое, и что они были возведены расами, исчезнувшими до миграций, которым Европа обязана своим нынешним населением. То, что большинство из них были каким-то образом связаны с культом этих доисторических народов, общепризнанно; но нельзя во всех случаях утверждать положительно, были ли они храмами, гробницами или памятниками исторических или мифических событий. Это не были жилища или дворцы, и очень немногие из них представляли собой даже закрытые здания. Они впечатляют размерами и количеством огромных камней, но не демонстрируют никаких признаков передового искусства или сознательного стремления к красоте дизайна. Небольшое количество “резных камней” с необычными орнаментальными узорами, скорее символическими или мистическими, чем декоративными по замыслу, действительно скорее подтверждает это утверждение, чем оспаривает его. Не исключено, что дольмены обычно предназначались для того, чтобы быть покрытыми земляными насыпями. Это позволило бы объединить их с курганами, упомянутыми ниже, и указать на погребальную цель их возведения. Некоторые антиквары, в том числе Фергюссон, утверждают, что многие европейские круги и проспекты были задуманы как памятники битвам или трофеи.

В различных частях Европы также имеются **стены** глубокой древности, предназначенные для укрепления; о наиболее важных из них в Греции и Италии будет рассказано в последующих главах. Они принадлежат к более высокому искусству, некоторые из них даже заслуживают того, чтобы быть причисленными к произведениям архаичной архитектуры.

The **Курганы**, или курганные захоронения, которые составляют столь значительную часть доисторических останков обоих континентов, интересны архитектору только как прообразы египетских пирамид и подземных гробниц Микен и других ранних греческих центров. Из

Священных Писаний и других древних писаний известно, что сложение огромных пирамид или памятных куч камней было обычаем величайшей древности. Пирамиды и Галикарнасский мавзолей являются наиболее впечатляющими и тщательно продуманными наростами этой практики, более простыми проявлениями которой являются доисторические курганы.

Однако этим грубым и элементарным изделиям неразвитых цивилизаций нет места ни в одном списке подлинных архитектурных произведений. Они принадлежат скорее к области археологии и этнологии и получили это краткое упоминание только для того, чтобы рассказать о зачатках строительного искусства и о большом разрыве, отделяющем их от той подлинной архитектуры, которая составляет предмет следующих глав.

ПАМЯТНИКИ: Наиболее известными в Англии являются Эйвбери, проспект, большие и малые круги, курганы и великие курганы “холмов” Бартлоу и Силбери; в Стоунхендже, на равнине Солсбери, большие мегалитические круги и множество курганов; “сарсеновые камни” в Эшдауне; курганы, дольмены, камеры и круги в Дербишире. В Ирландии много пирамид и кругов. В Шотландии круги и курганы на Оркнейских островах. Во Франции Карнак и Локмариакер в Бретани особенно богаты дольменами, кругами и аллеями. В Скандинавии, Германии и Италии, в Индии и Африке сохранилось много подобных останков.

ГЛАВА II.

ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Шампольон, *Египетские и нубийские памятники*. Choisy, *L'art de bâtir chez les Egyptiens*. Флиндерс-Петри, *История Египта; Десять лет раскопок в Египте, 1881-91*. Jomard, *Description de l'Egypte, Antiquités*. Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*. Мариетт, *Памятники Верхнего Египта*. Масперо, *Египетская археология*. Перро и Чипиес, *История искусства Древнего Египта*. Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien*. Ребер, *История античного искусства*. Росселлини, *Монументи дель Эджипто*. Уилкинсон, *Нравы и обычаи древних египтян*.

ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ. Еще в 5000 году до нашей эры египтяне были народом, уже высоко цивилизованным и искусным в искусстве мира и войны. Узкая долина Нила, удобренная периодическим разливом реки, была обрамлена скалистыми возвышенностями, во многих местах почти отвесными, которые обеспечивали изобилие превосходного строительного камня, в то время как они одновременно изолировали египтян и защищали их от иностранной агрессии. В дельте, однако, долина расширялась по мере того, как эти высоты понижались, переходя в обширные низменности, с которых открывался доступ к внешнему миру.

Историю искусства Египта можно разделить на пять периодов следующим образом:

I. Древняя империя (около 4500? -3000 гг. до н.э.), включавшая первые десять династий, со столицей в Мемфисе.

II. Первая Фиванская монархия или Средняя империя (3000-2100 гг. до н.э.), включавшая одиннадцатую, двенадцатую и тринадцатую династии, правившие в Фивах.

Вторжение гиксосов, или царей-пастухов, прервало течение истории египетского искусства на период неизвестной продолжительности, вероятно, не менее четырех или пяти столетий.

III. ВТОРАЯ ФИВАНСКАЯ МОНАРХИЯ (1700-1000 гг. до н.э.), включавшая восемнадцатую-двадцатую династии включительно, была великим периодом египетской истории; эпохой завоеваний и огромных сооружений.

IV. ПЕРИОД УПАДКА или САЙТСКИЙ ПЕРИОД (1000-324 гг. до н.э.), включающий двадцать одну-тридцать династий (сайтская, Бубастидская, эфиопская и т.д.), правивших в Саисе, Танисе и Бубастисе, и персидское завоевание; период, почти лишенный важных памятников.

(Периоды III. и IV. составляют вместе период Новой империи, если мы опустим персидское владычество.)

V. THE REVIVAL (с 324 г. до н. э. по 330 г. н. э.) включает в себя птолемеевское, или македонское, и римское владычество., ,

ДРЕВНЯЯ ИМПЕРИЯ: ПИРАМИДЫ. Великие произведения этого периода почти исключительно носят погребальный характер и включают в себя самые древние здания, от которых у нас сохранились какие-либо остатки. Хотя строго архитектурного искусства здесь немного, ошеломляющие размеры и величественность пирамид, а также смелость и мастерство, проявленные при их строительстве, ставят их на первое место в любом эскизе того периода. Их насчитывается более сотни, они разбиты на шесть групп, от Абу-Роаша на севере до Мейдума на юге, и они различных форм и размеров. Все они являются царскими гробницами и принадлежат первым двенадцати династиям; в каждой есть погребальная камера, и у каждой когда-то была небольшая часовня, примыкающая к ней, но почти во всех случаях она погибла.

Три пирамиды превосходят все остальные своими огромными размерами; они находятся в Гизе и принадлежат четвертой династии. Они известны по именам своих строителей; старейшим и величайшим из них является дом **Хеопса**, или Хуфу;¹ второй, that of **Хефрена**, или Хафры; и третий, дом **Микерина**, или Менхары. Другие, поменьше, стоят у ног этих гигантов.

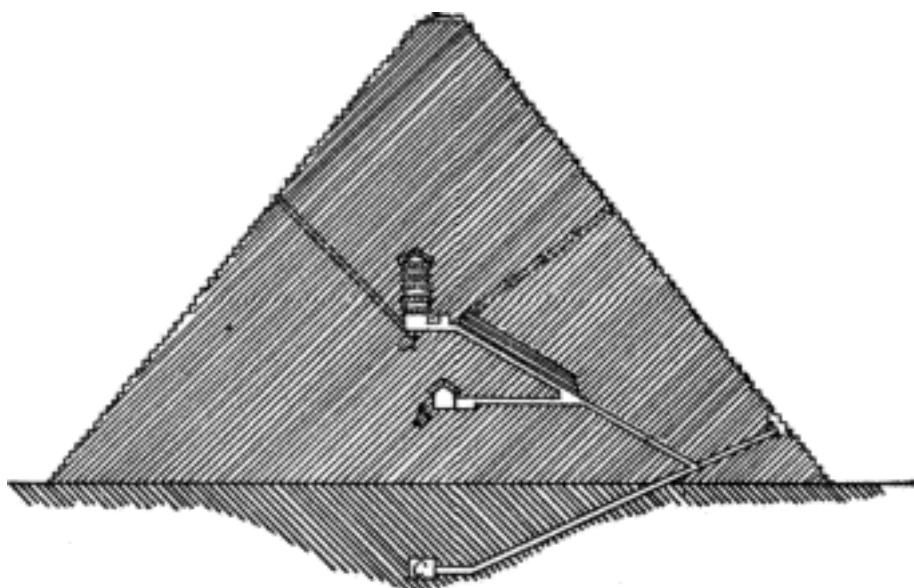


РИС. 1. СЕКЦИЯ ВЕЛИКОЙ ПИРАМИДЫ.

a, Царская камера; b, камера царицы; c, камера, вырубленная в скале.

Основание “Великой пирамиды” имеет длину 764 фута в сторону; ее высота составляет 482 фута, а объем, должно быть, первоначально составлял почти три с половиной миллиона кубических ярдов (рис. 1). Он построен из известняка на выровненном для него скальном плато и был отделан снаружи, как и два соседних, покрытием из полированного камня, который, как предполагают некоторые, был выложен полосами разноцветного гранита, но от которого он был давно избавлен. Он состоял из трех основных камер и сложной системы наклонных проходов, все они были выполнены из тонко ограненного гранита и известняка. Саркофаг находился в самой верхней камере, над которой избыточный вес был уменьшен за счет открытых пространств и своеобразного рудиментарного свода Л-образной формы (рис. 2). Две другие пирамиды отличаются от пирамиды Хеопса деталями своего расположения и размерами, а не принципом строительства. Высота Хефрена составляет 454 фута, площадь основания - 717 квадратных футов. Микерин, который до сих пор сохраняет свою облицовку из розового гранита, имеет всего 218 футов в высоту, с основанием 253 фута по бокам.



РИС. 2. СЕКЦИЯ КОРОЛЕВСКИХ ПОКОЕВ.

Среди других пирамид существует значительное разнообразие как по типу, так и по материалу. Ат Саккара - один высотой 190 футов, построенный в шесть неравных ступеней на слегка продолговатом основании размером почти 400 × 357 футов. Мариетта приписывала его Уэнефу из первой династии, хотя сейчас его чаще приписывают Сенефру из третьей. В Абу-Сейре и Мейдуме есть другие ступенчатые пирамиды; в Дашуре есть пирамида с ломаным наклоном, нижняя часть которой круче верхней. Несколько пирамид в Мероэ с необычайно крутыми склонами принадлежат эфиопским династиям эпохи упадка. Ряд пирамид построен из кирпича.

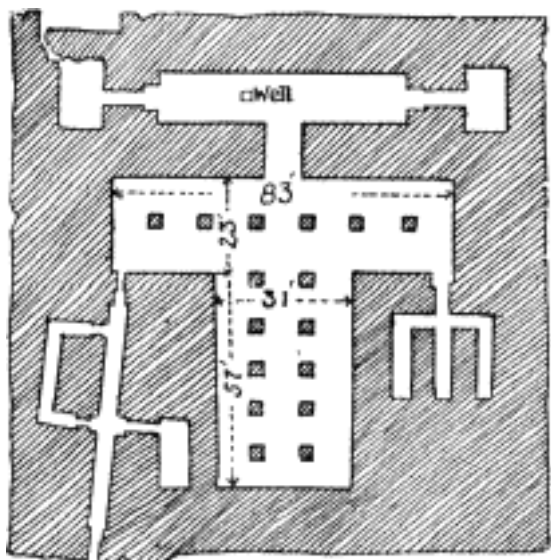


РИС. 3. ПЛАН ХРАМА СФИНКСА.

ГРОБНИЦЫ. Древняя империя также оставила нам огромное количество гробниц типа, известного как *Мастабы*. Это продолговатые прямоугольные сооружения из камня или кирпича со слегка наклонными сторонами и плоскими потолками. Они равномерно обращены на восток и внутренне разделены на три части: зал или часовню, *сердаб* и колодец. В первом из них, рядом со входом, были размещены подношения, сделанные *Ка*, или “двойнику”, для которого также на стенах были вырезаны и нарисованы сцены празднеств или поклонения, чтобы способствовать его счастью в бестелесной жизни. Сердабы, или тайные внутренние покои, которых было по несколько в каждой мастабе, содержали статуи умерших, благодаря которым сохранялись существование и личность *Ка*. Наконец появился колодец, ведущий глубоко под землей в камеру с мумиями, в которой находился саркофаг. Саркофаги, как этого, так и более поздних эпох, являются хорошими примерами малой архитектуры Египта; многие из них обшиты панелями в подражание деревянным конструкциям и богато украшены цветом, символами и иероглифами.



РИС. 4. РУИНЫ ХРАМА СФИНКСА.

ДРУГИЕ ПАМЯТНИКИ. Два других памятника Древней империи также требуют внимания: **Сфинкс** и примыкающий к нему так называемый “**храм Сфинкса**” в Гизе. Первая из них, огромная скульптура, высеченная из скалы, представляет Гармахиса в виде льва с человеческой головой. Обычно он частично зарыт в песок; имеет 70 футов в длину и 66 футов в высоту и является одним из самых поразительных памятников египетского искусства. Рядом с ней находятся почти погребенные руины храма, который когда-то считался храмом Сфинкса, но теперь Петри доказал, что он был возведен в связи со второй пирамидой. План и нынешний вид этого почтенного сооружения показаны на рис. 3 и 4. Зал был перекрыт каменными перемычками, опирающимися на шестнадцать квадратных монолитных опор из алебаstra. Все это было погребено в прямоугольном массиве каменной кладки и облицовано

изнутри алебастром, но было полностью лишено как внутреннего, так и внешнего убранства или даже лепнины. За исключением скудных остатков нескольких пирамидальных храмов или часовен и храма, обнаруженного Петри в Мейдуме, это единственное сохранившееся произведение храмовой архитектуры той ранней эпохи.

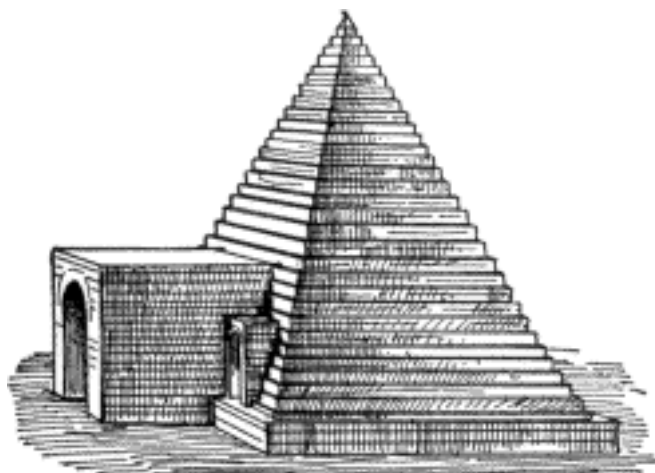


РИС. 5. ГРОБНИЦА В АБИДОСЕ.

СРЕДИННАЯ ИМПЕРИЯ: ГРОБНИЦЫ. Памятники этого периода, как и предыдущего, почти полностью погребальные. Теперь мы сталкиваемся с двумя типами гробниц. Один, структурный и пирамидальный, представлен множеством примеров в Абидосе, самом почитаемом из всех захоронений Египта (рис. 5). Все они построены из кирпича, имеют умеренные размеры и не представляют особого художественного интереса. Второй тип - гробницы, вырубленные в отвесных скалах западного берега долины Нила. Вход в них обращен на восток, как того требует традиция; дальний конец раскопок указывает на страну Солнца Ночи. Но такие туннели становятся произведениями архитектуры только тогда, когда, в дополнение к обычным настенным росписям, они получают декоративную обработку в



дизайне своих структурных форм.

РИС. 6. ГРОБНИЦА В БЕНИ-ХАССАНЕ. Такое обращение встречается в нескольких гробницах в Бени-Хассане, в которых колонны были вырезаны из камня, как в камерах-часовнях, так и в вестибюлях или портиках, которые им предшествуют. В одних случаях эти столбцы имеют многоугольную форму, в других - сгруппированы. Первый тип, с восемью, шестнадцатью или тридцатью двумя сторонами (в этих последних *выступы* или края подчеркнуты небольшой вогнутостью на каждой грани, как зародышевая канавка), имеют квадратные сечеты, что наводит на мысль о греческом дорическом порядке и дает основание для названия *протодорический* (рис. 6). Колонны этого типа также найдены в Карнаке, Калабше, Амаде и Абидосе. Напоминание о примитивной деревянной конструкции просматривается в

зубчатых выступах над простым архитравом входа, который в других отношениях напоминает тройные входы в некоторые мастабы Старой империи. Эти зубцы являются имитацией концов стропил, и некоторые археологи предполагают деревянное происхождение всей системы столбчатой конструкции. Но эти вырубленные в скале стволы и тяжелые наличники ни в коем случае не напоминают деревянные прототипы, а скорее указывают на имитацию вырубленной в скале хорошо развитой, ранее существовавшей системы каменного строительства, некоторые детали которой, однако, несомненно были заимствованы из ранних методов строительства из дерева. Хранилище находилось под часовней, и в него можно было попасть через отдельный вход. Сердаб был заменен нишей, в которой находилась фигура покойного, вырезанная из местной скалы. В некоторых из гробниц использовались колонны в виде четырехлистника с капителями, похожими на гроздья бутонов (рис. 7), и этот тип стал в следующий период одной из наиболее характерных форм египетской архитектуры.

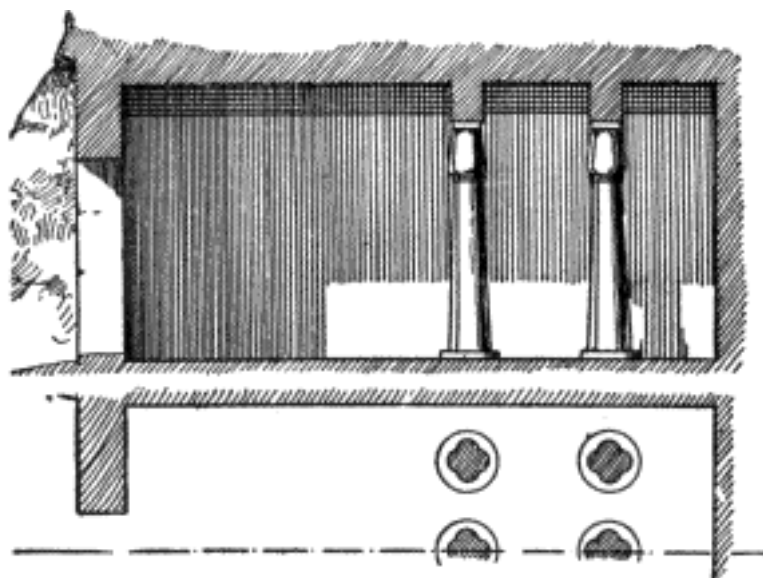


РИС. 7. РАЗРЕЗ И ПОЛУПЛАН ГРОБНИЦЫ В БЕНИ—ХАССАНЕ.

ХРАМЫ. Из храмов этого периода только в двух сохранились какие-либо важные остатки. Оба принадлежат к двенадцатой династии (около 2200 г. до н.э.). В руинах Бубастиса было найдено множество сильно разрушенных фрагментов одного из них; на них изображен тип колонны в виде бутона лотоса, упомянутый выше. Другой, несколько колонн которого были обнаружены среди руин Великого Храма в Карнаке, представлял собой древнейшую часть этого обширного скопления религиозных сооружений и состоял из колонн так называемого протодорского типа. Из этих остатков следует, что структурные каменные колонны, а также вырубленные в скале, использовались в этот ранний период (2200 г. до н.э.). Действительно, вполне вероятно, что вся архитектурная система Новой империи была основана на моделях, разработанных в рассматриваемую нами эпоху; что использование множества колонн различных типов и строительство храмов сложной планировки, украшенных колоссальными статуями, обелисками и раскрашенными рельефами, были прекрасно поняты и практиковались в этот период. Но произведенные им работы погибли, скорее всего, их снесли, чтобы освободить место для более роскошных зданий более поздних времен.

НОВАЯ ИМПЕРИЯ. Это была великая эпоха египетской архитектуры и истории. Необычайно могущественные люди правили империей в течение длительного периода после изгнания узурпаторов-гиксосов. Имена Тутмоса, Аменофиса, Хатасу, Сети и Рамсеса прославили восемнадцатую и девятнадцатую династии. Иностранные завоевания в Эфиопии, Сирии и Ассирии расширили территорию и усилили величие империи. Большинство самых

впечатляющих руин Египта относятся к этому периоду, и именно в этих зданиях характерные элементы египетской архитектуры были доведены до совершенства и выполнены в самом грандиозном масштабе.

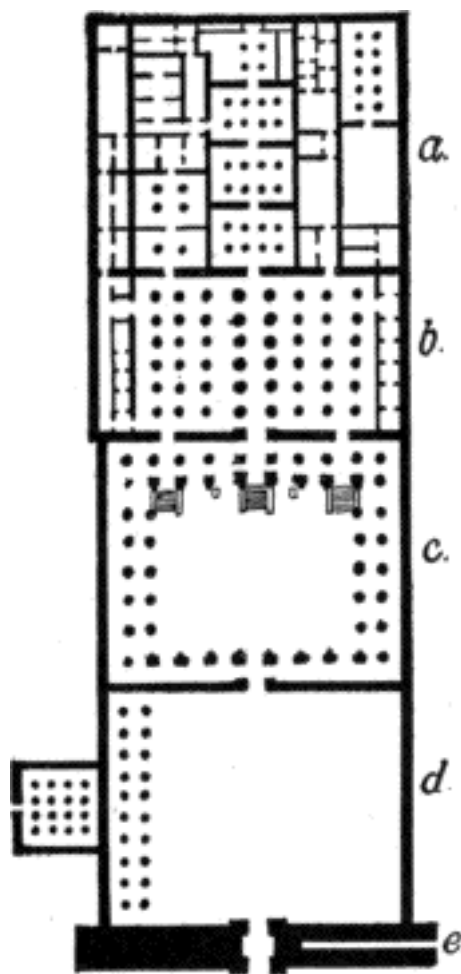


РИС. 8. ПЛАН РАМЕССЕУМА.

a - Святилище; b - Гипостильный зал; c - Второй двор; d - Входной двор; e - Пилоны.

ГРОБНИЦЫ НОВОЙ ИМПЕРИИ. Некоторые из них являются структурными, другие раскопаны; оба типа отличаются значительным разнообразием в устройстве и деталях. Высеченные в скале гробницы Баб-эль-Молука, среди которых двадцать пять царских усыпальниц, поражают как простотой своих проемов, так и глубиной и сложностью своих шахт, туннелей и камер. Из-за трубообразной длины своих туннелей они со времен Геродота были известны под названием *сиринкс*. Были приняты все меры предосторожности, чтобы сбить с толку намеренного нарушителя их святости. Они уходили вглубь скалы на сотни футов; их покои, часто образованные колоннами и сводообразными крышами, были украшены цветными рельефами и орнаментом, предназначенными для утешения и поддержки темного Ка, пока сама душа, Ба, не предстанет перед судом Осириса, Солнца Ночи. Наиболее впечатляюще эти блестящие картины, ² предназначенные для того, чтобы быть навсегда скрытыми от людских глаз, свидетельствуют об искренности египетской веры и добросовестности искусства, которое она вдохновляла.

В то время как гробница частного лица была законченной сама по себе, содержала статуи Ка и часто часовню, а также мумию, королевская гробница требовала чего-то более сложного по масштабам и расположению. В некоторых случаях внешние сооружения храмовой формы заменяли подземную часовню и сердаб. Изображение царя, много раз повторенное в

живописи и скульптуре по всему этому похожему на храм зданию, и колоссальные сидящие фигуры по бокам его ворот, сделали ненужными погребенные статуи Ка. Из этих замогильных храмов три имеют первую величину. Это дом **королевы Хатасу** (XVIII династия) в Дейр-эль-Бахари; дом **Рамсеса II.** (XIX династия), **Рамессеум**, недалеко к юго-западу; и дом **Рамсеса III.** (XX династия) в Мединет Абу, еще дальше к юго-западу. Как и все гробницы, все они находились на западном берегу Нила; таким же был и замогильный храм Аменофиса III. (XVIII династия), **Аменофей**, от которого почти не осталось следов, за исключением двух сидящих колоссов, которые, возвышаясь на Фиванской равнине, поражали путешественников со времен Павсания и Страбона вплоть до наших дней. Эти изуродованные фигуры, одна из которых с классических времен известна как “красноречивый Мемнон”, достигают 56 футов в высоту и когда-то обрамляли вход во внутренний двор храма Аменофиса. План Рамессеума с его святилищем, гипостильным залом и передними дворами, его пилонами и обелисками показан на рисунке 8 и может быть сравнен с планами других храмов, приведенных на стр. 17 и 18. История Мединета Абу очень похожа на нее. Рамессеум занимает прямоугольник размером 590 × 182 фута; храм Мединет Абу имеет размеры 500 × 160 футов, не считая крайней ширины входных пилонов. Храм Хатасу в Дейр-эль-Бахари частично раскопан и частично построен по образцу, которому также следуют в меньшем масштабе в нескольких меньших гробницах. Такое сооружение называется *гемиспео*.

1. Египетские имена, известные со времен античности, приведены здесь сначала в более привычной классической форме, а затем в египетской.
2. Смотрите *Историю живописи Ван Дайка*, рисунок 1.

ГЛАВА III.

ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА—*Продолжение*.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Те же, что и для главы II.

ХРАМЫ. Непревзойденной славой Новой империи были ее великие храмы. Некоторые из них были одними из самых грандиозных творений строительного искусства. Ресурсы и энергия королей были направлены скорее на храмы, чем на дворцы, и сменявшие друг друга монархи не находили более великолепного выхода для своего благочестия и честолюбия, чем основание новых храмов или расширение и украшение уже существующих. Принудительным трудом тысяч феллахов (система действует по сей день и известна как *барщина*) при жизни монарха могли быть возведены архитектурные сооружения огромных размеров. Как в гробницах на внутренних стенах были изображения для созерцания Ка, так и в храмах внешние стены во славу царя и на радость народу были покрыты цветными рельефами, повествующими о славных деяниях монарха. Внутренне поклонение и атрибуты богов были представлены аналогичным образом, в бесконечной итерации.

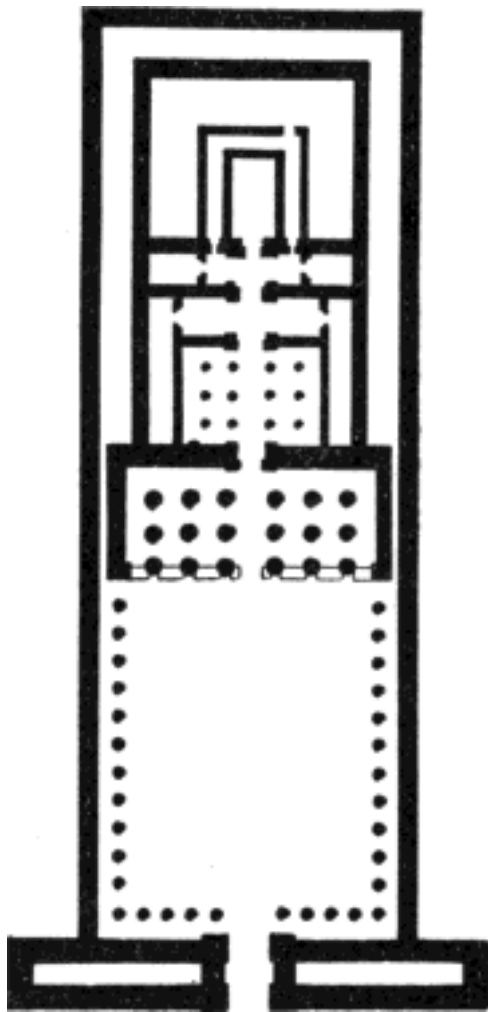


РИС. 9. ХРАМ ЭДФУ. ПЛАН.

СХЕМА ХРАМА. Это прекрасно показано в храме Хонсу в Карнаке, построенном Рамсесом III. (XX династия), и в храме Эдфу (рис. 9 и 10), хотя это относится к римскому периоду. Он состоял из святилища или секоса, гипостильного (колонного) зала, известного как “зал собраний”, и переднего двора, перед которым возвышался двойной пилон или ворота. Каждая из этих частей может быть сделана более или менее сложной в разных храмах, но основные черты встречаются повсюду при любых изменениях формы. Строительство храма началось со святилища, которое содержало священную комнату и святилище бога, с подчиненными помещениями для жрецов и для различных обрядов и функций. Эти покои были низкими, темными, таинственными, доступными только жрецам и царю. Им придавалось определенное достоинство тем, что они возвышались на своего рода платформе над общим уровнем, и до них можно было подняться по нескольким ступенькам. Внутри они были роскошно украшены рельефными ритуальными изображениями. Зал иногда был выше, но располагался на несколько более низком уровне; его массивные колонны поддерживали крышу из каменных перемычек, и свет проникал либо через прозрачные окна под крышей центральной части, расположенной выше боковых, как в Карнаке, либо через низкую сетчатую стену, построенную между колоннами первого ряда, как в Эдфу и Дендере. Этот метод был характерен для птолемеевского и римского периодов. Двор обычно был окружен одинарной или двойной колоннадой; иногда, однако, эта колоннада располагалась только по бокам или выходила фасадом в зал, или же опять же полностью отсутствовала. *Пилоны* представляли собой две массивные опоры, расположенные по бокам входных ворот двора. Они имели форму продолговатых усеченных пирамид, увенчанных расширяющимися карнизами, и были украшены с внешней стороны мачтами со знаменами,

обелисками или сидящими колоссальными фигурами царственного строителя. Аллея сфинксов образовывала подход ко входу, и вся территория храма была окружена стеной, обычно из грубого кирпича, пронизанной одними или несколькими воротами с пилонами или без них. Благочестие сменявших друг друга монархов проявлялось в добавлении новых гипостильных залов, дворов, пилонов или обелисков, с помощью которых храм последовательно удлинялся в длину, а иногда и в ширину, за счет увеличения размеров новых дворов. Великий храм в Карнаке наиболее ярко иллюстрирует этот рост. Начатый Осуртесеном (XIII династия) более 2000 лет до нашей эры, он не был завершен в своем нынешнем виде до времен Птолемеев, когда были возведены последние пилоны и внешние ворота.



РИС. 10. ХРАМ ЭДФУ. Раздел.

Вариации в деталях этого общего типа были многочисленными. Так, в Эль-Кабе, храме Аменофиса III, здесь есть секос и холл, но нет переднего двора. В Дейр-эль-Медине зал храма Хатхор Птолемеев представляет собой простое крыльцо, состоящее из двух частей, в то время как ограждение внутри кольцевой стены занимает место переднего двора. В Карнаке все детали повторялись несколько раз, а при Аменофисе III (XVIII династия) крыло было построено почти под прямым углом к основному сооружению. В Луксоре к завершенному типичному храму были добавлены три нефа недостроенного гипостильного зала и тщательно продуманный передний двор, ось которого наклонена к оси других зданий из-за изгиба реки в этом месте. В Абидосе сложное святилище из множества камер простирается на юго-восток под прямым углом к общей массе, а первый двор без колонн. Но во всех этих сооружениях определенное единство эффекта создается высокими пилонами, плоскими крышами, уменьшающимися в высоте на последовательных участках от фасада к святилищу, покатыми стенами без окон, покрытыми резьбой и раскрашенными картинами, и тусклыми и массивными интерьерами залов с колоннами.

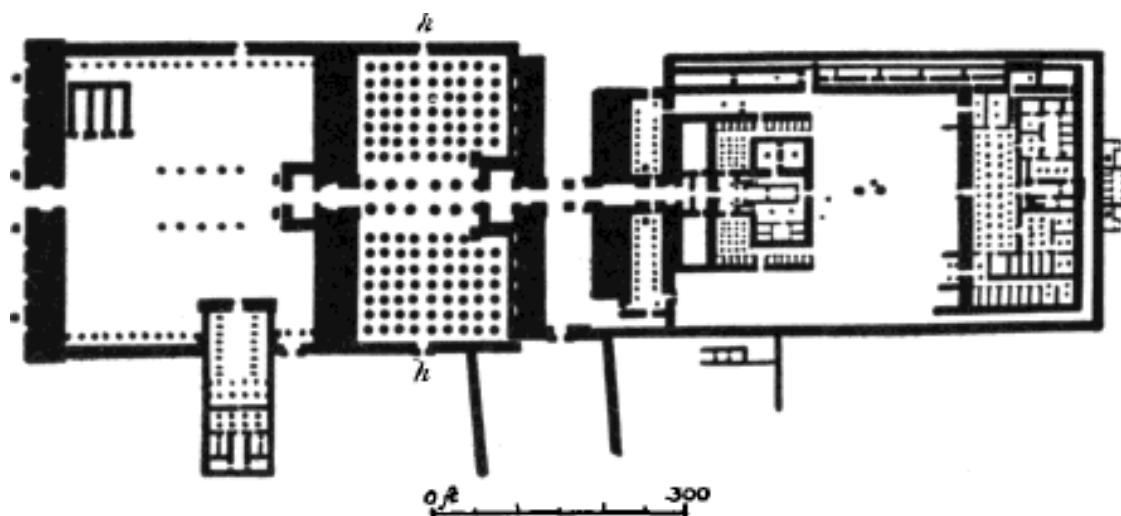


РИС. 11.—ХРАМ В КАРНАКЕ. ПЛАН.

[Вид увеличенного размера](#)

ХРАМЫ КАРНАКА. Из этих различных храмов **Амен-Ра** является несравненно самым большим и внушительным. Его строительство продолжалось на протяжении всего периода существования Новой империи, об архитектуре которой это великолепное *резюме* (рис. 11). Его крайняя длина составляет 1215 футов, а наибольшая ширина - 376 футов. Святилище и его принадлежности, в основном построенные Тутмосом I и Тутмосом III, занимают площадь почти 456 × 290 футов и состоят из двух гипостильных залов и бесчисленного множества залов и камер меньшего размера. Ему предшествуют узкий колоннообразный вестибюль и два пилон, окружающие колоннообразный атриум и два обелиска. Вход сюда осуществляется из **Большого гипостильного зала** (*h* на рис. 11; рис. 12), самого благородного отдельного произведения египетской архитектуры, размером 340 × 170 футов и содержащего 134 колонны в шестнадцать рядов, поддерживающих массивную каменную крышу. Центральные колонны с капителями-колоколами имеют высоту 70 футов и почти 12 футов в диаметре; остальные меньше и ниже, с капителями в виде бутонов лотоса, поддерживающими крышу ниже, чем над тремя центральными нефами. Четкий ряд окон с каменными решетками компенсирует разницу в высоте между этими двумя крышами. Интерьер, освещенный таким образом, был великолепен расписными рельефами, которые помогли не только украсить зал, но и придать масштабности его массивным частям. Все это грандиозное творение было делом рук трех царей — Рамсеса I, Сети I и Рамсеса II (XIX династия).



РИС. 12. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ГИПОСТИЛЬНОГО ЗАЛА В КАРНАКЕ.
(С модели из Музея Метрополитен, Нью-Йорк.)

Перед ним находился большой двор, окруженный колоннами, на котором все еще виднелись руины центральной аллеи колоссальных колонн, начатой, но так и не завершенной бубастидскими царями XXII династии. Одно или два строения поменьше и любопытное боковое крыло, построенное Аменофисом III, прерывают упорядоченное и симметричное продвижение этого плана от святилища к огромному первому пилону (последнему на сегодняшний день), возведенному Птолемеями.

Меньший храм Хонсу, расположенный к югу от храма Амен-Ра, уже упоминался как типичный пример дизайна тамплиеров. Следующим по значимости после Карнака является **Луксорский храм**, расположенный по соседству с ним. В нем есть два передних двора, украшенных двухнефными колоннадами и соединенных, по-видимому, незаконченным гипостильным залом. **Рамессеум** и храмы **Мединет Абу** и **Дейр-Эль-Бахари** уже упоминались (стр. 15). В Гурне и Абидосе находятся следующие по значимости храмы этого периода; первый известен своими богатыми колоннами с лотосами, последний - своими

прекрасными святилищами, посвященными каждое отдельному божеству и покрытыми изящными раскрашенными рельефами времен Сети I.

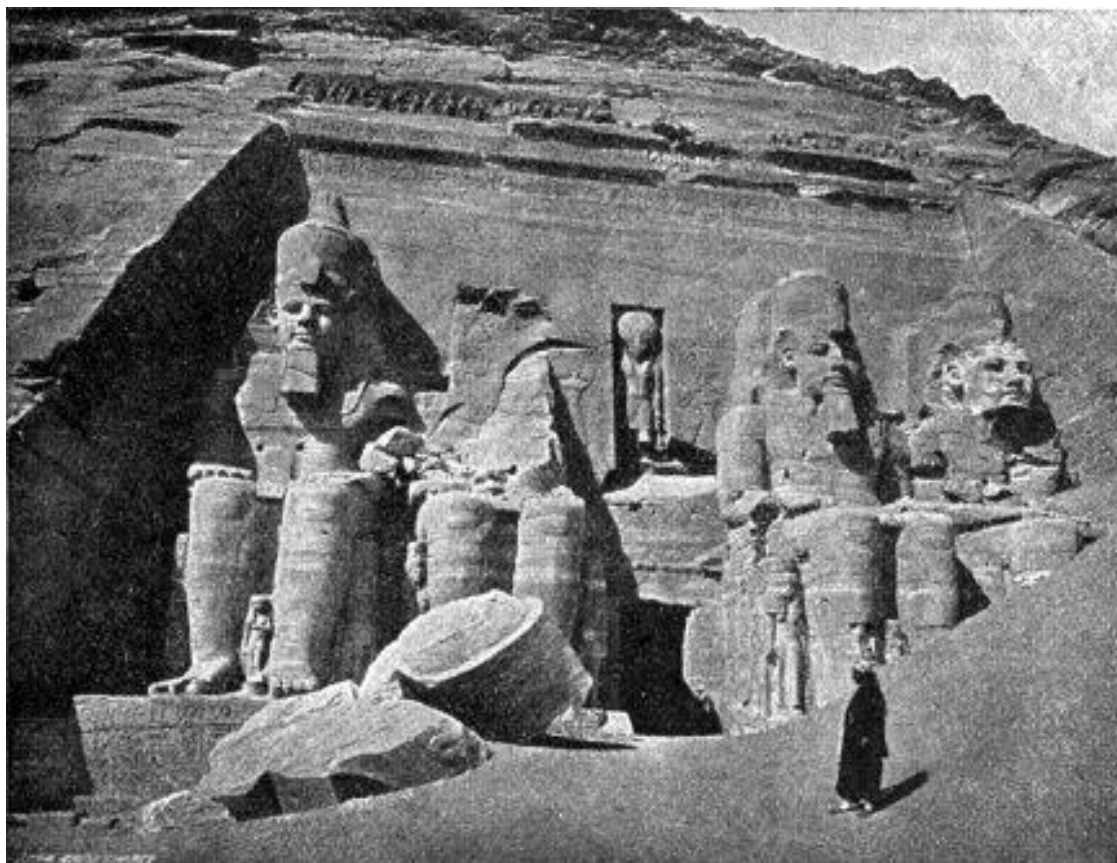


РИС. 13.ВЕЛИКИЙ ХРАМ ИПСАМБУЛА.

ХРАМЫ-ГРОТЫ. Остается обратить внимание на два других стиля храмов. Первый - это подземный храм, или грот, два самых известных из которых, в Ипсамбуле (Абу-Симбел), были раскопаны Рамзесом II. Это поистине колоссальные концепции, воспроизводящие в природной породе основные черты структурных храмов, двор представлен большей из двух комнат в Большом Храме (рис. 13). Их фасады украшены колоссальными сидящими фигурами строителя; в меньшем из них также есть два изображения Неферт-Ари, его супруги. В Египте нельзя встретить ничего более яркого и дерзновенно впечатляющего, чем эти необычные фасады, высеченные в скале. Другие высеченные в скале храмы более скромных размеров находятся в Адде, Фераиге, Бени-Хассане ("Спеос Артемидос"), Бейт-эль-Вали и Силсилехе. В Герф-Хоссейне, Ассебуа и Дерри есть храмы, частично раскопанные и частично построенные.

ПЕРИФЕРИЙНЫЕ ХРАМЫ. Последний тип храма, на который стоит обратить внимание, представлен всего тремя или четырьмя сооружениями умеренного размера; это *периферийный*, в котором небольшое помещение окружено колоннами, обычно установленными на террасе с вертикальными стенами. Это были всего лишь часовни, но они являются одними из самых изящных из существующих руин. В Филе есть два сооружения, одно работы Нектанебо, другое птолемеевских времен, напоминающие периферийные храмы, но без келий и крыш. Возможно, это были залы ожидания для соседних храмов. Тот, что на Элефантине (Аменофис III.), имеет квадратные опоры по бокам и колонны только на концах. Другой, созданный Тутмосом II в Мединет Абу, составлял лишь часть (секос?) более крупного плана. В Эдфу есть еще один, относящийся к периоду Птолемеев.

БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ХРАМЫ. После архитектурного бездействия эпохи упадка наступил чудесный расцвет великолепия при Птолемах, чье эллинское происхождение и симпатии не привели их к ошибочным попыткам навязать египетскому искусству греческие образцы. Храмы, возведенные под их владычеством, а позже и под римским владычеством, соперничали с величайшими произведениями Рамессидов и превосходили их богатой проработкой и разнообразием архитектурных деталей. Храм в Эдфу (рис. 9, 10, 14) наиболее прекрасно сохранился и наиболее точно соответствует типичному плану; храм Исиды в Филе является наиболее сложным и богато украшенным. В Дендере также находится группа превосходно сохранившихся храмов того же периода. В Эсне, а также в Калабше, Кардасси или Герташи в Нубии есть и другие. Во всех них можно заметить новаторство в деталях и стремление к эффекту, совершенно отличающиеся от более простого величия предшествующей эпохи (рис. 14). Одной из характерных особенностей является использование перегородок-экранов, встроенных в передние ряды колонн гипостильного зала. Свет проникал выше этих стен, которые составляли примерно половину высоты колонн и прерывались в центре любопытным дверным проемом, прорезанным по всей их высоте и без какой-либо перемычки. Были возрождены давно вышедшие из употребления типы капителей и значительно доработаны другие; а настенные рельефы были расположены в виде полос и панелей с регулярностью и симметрией, скорее греческой, чем египетской.



РИС. 14.—ЭДФУ. ФАСАД ГИПОСТИЛЬНОГО ЗАЛА.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ДЕТАЛИ. За исключением нескольких чисто утилитарных сводчатых сооружений, вся египетская архитектура была основана на принципе перемычки. Художественное великолепие зависело от использования раскрашенных и резных картин, а также от декоративной обработки очень простых подставок. Простенки и колонны поддерживали крыши таких помещений, которые были слишком широкими для одиночных перемычек, и производили в залах, подобных залам Карнака, Рамессеума или Дендеры, потрясающий эффект благодаря своей высоте, массивности, количеству и цветному убранству. Самыми простыми опорами были простые квадратные стержни; на других, более сложных, были вырезаны стебли лотоса и цветы или головы Хатхор. Наиболее поразительными были те, на лицевой стороне которых были вырезаны колоссальные фигуры Осириса, как в Луксоре, Медмет Абу и Карнаке (рис. 15). Колонны, высота которых редко превышала шесть диаметров, обрабатывались с большим разнообразием; стержни, слегка сужающиеся кверху, были либо круглыми, либо сгруппированными в сечении и обычно

сужались у основания. Капители, которыми они были увенчаны, обычно были одного из пяти основных типов, описанных ниже. Помимо круглых и сгруппированных древков, в Средней империи и на нескольких более ранних памятниках Новой империи использовались многоугольные или слегка рифленые древки (см. [стр. 11](#)), как в Бени-Хассане и Карнаке; у них были простые квадратные счеты, иногда с подушкообразным эхином под ними. Основанием для большинства колонн служил круглый цоколь.



РИС. 15. ПИРС ОСИРИД (МЕДИНЕТ АБУ).

ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ. Пятью основными типами капителей были: *a*, простой бутон лотоса, как в Карнаке (Большой зал); *b*, гроздевидный бутон лотоса (Бени-Хассан, Карнак, Луксор, Гурна и т.д.); *c*, *кампаниформный* или перевернутый колокол (центральные проходы в Карнаке, Луксоре, Рамессеуме); *d*, капитель в виде пальмы, часто встречающаяся в более поздних храмах; и *e*, капитель с головой Хатхор, на котором головы Хатхор украшают четыре грани кубической массы, увенчанной моделью святилища (Сединга, Эдфу, Дендера, Эснх). Эти типы были богато украшены и разнообразны архитекторами эпохи Птолемеев, которые придали капителью колокольни форму грозди или четырехлистника или украсили его поверхность пальмовыми листьями. В качестве исключения встречаются несколько других форм. Первые четыре показаны на рис. 16.

Каждая часть колонны была богато раскрашена. Листья или лепестки лотоса покрывали выпуклую нижнюю часть древка, которая в других местах была покрыта чередующимися полосами резных изображений и иероглифов. Капитель была точно так же покрыта резным и раскрашенным орнаментом, обычно из цветов или листьев лотоса, или чередующихся стеблей лотоса и папируса.

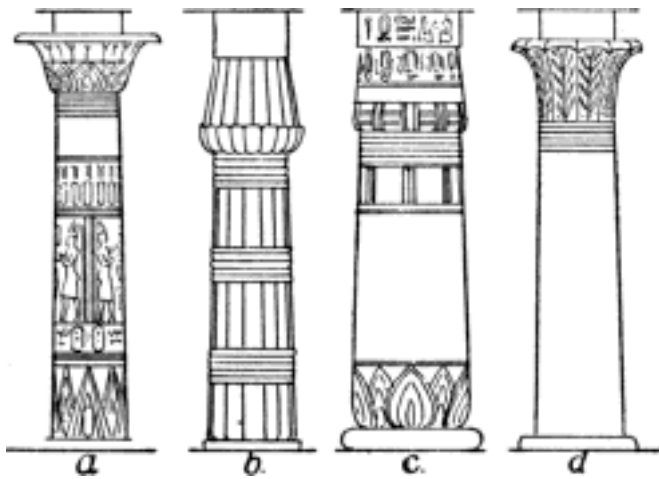


РИС. 16.ТИПЫ СТОЛБИКОВ.

a, Кампаниформный; b, кластерный столбик лотоса; c, простой столбик лотоса; d, столбик пальмы.

Перемычки были простыми, квадратного сечения и часто огромных размеров. Там, где они появлялись внешне, их венчал простой карниз cavetto, его изогнутая поверхность была покрыта цветными рельефами, чередующимися с *картушами* с иероглифами. Иногда, особенно на экранных стенах эпохи Птолемеев, это было увенчано гребнем из гадюк или уреев, расположенных тесно сомкнутыми рядами. Никакой другой формы карниза или гребня не встречается. Лепнина как средство архитектурного эффекта отсутствовала в египетской архитектуре. Единственная известная лепнина - это сгруппированный тор (*torus* = выпуклая лепнина полукруглого профиля), который напоминает пучок тростника, перевязанный шнурами или лентами. Он образует астрагал под карнизом cavetto и стекает по углам пилонов и стен.

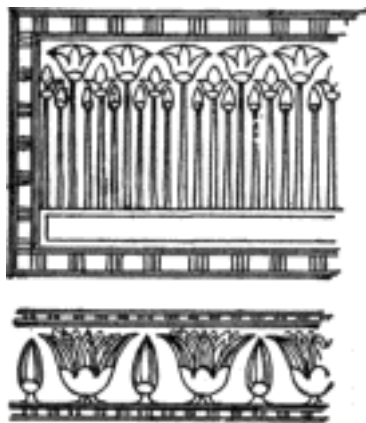


РИС. 17.ФОРМЫ ЕГИПЕТСКОГО РАСТИТЕЛЬНОГО ОРНАМЕНТА.

ПОЛИХРОМИЯ И ОРНАМЕНТ. Цвет был абсолютно В обширных и тусклых интерьерах, а также в ослепительном свете солнца простая скульптура или рельеф были бы потрачены впустую. Нанесение яркого цвета на графические формы, вырезанные в виде низкого рельефа или очерченные глубоким надрезом с изящно закругленными краями фигур (*глубокая рилевка*), было наиболее подходящей обработкой из возможных. Стены и колонны были покрыты картинами, обработанными таким образом, а потолки и перемычки были украшены символическими формами таким же образом. Все орнаменты, в отличие от картин, были символическими, по крайней мере, по своему происхождению. Над воротами был изображен солнечный диск или глобус с широко распростертыми крыльями, символ солнца, прокладывающего свой путь к победе над ночью; на потолке были изображены

священные грифы, знаки зодиака или звезды, сверкающие на голубом фоне. Внешне храмы представляли собой лишь массивы цельных стен; но они, так же как и пилоны, были покрыты огромными картинами исторического характера. Только в гробницах мы находим расписной орнамент чисто условного вида (рис. 17). В них можно встретить розетки, узоры для подгузников, спирали и шашечки; но многие из них имеют символическое происхождение.³

ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА. Единственные остатки дворцов - павильон Рамсеса III. в Мединет Абу и еще один в Семне. Королевский лабиринт настолько полностью разрушен, что неизвестно даже его местонахождение. Египтяне так много жили на свежем воздухе, что дом был менее важным сооружением, чем в более холодном климате. Египетские жилища, вероятно, в большинстве случаев были построены из дерева или необработанного кирпича, и поэтому их исчезновение легко объяснить. Рельефные изображения на памятниках указывают на использование деревянных обрамлений для стен, которые, вероятно, были облицованы необработанным кирпичом или деревянными панелями. Архитектура была чрезвычайно простой. Ворота, похожие на ворота храмов меньшего масштаба, карнизы каветто на стенах и кое-где крыльца с резными колоннами из дерева или камня, были единственными деталями, претендующими на элегантность. Среди руин видны планы многих домов в разрушенных городах, таких как Тель-эль-Амарна и безымянный город Аменофиса IV, но надстроек совершенно нет. Именно в религиозной и погребальной архитектуре наиболее полно проявился конструктивный и художественный гений египтян.

ПАМЯТНИКИ: Основные районы некрополей Египта сосредоточены вокруг Гизы и древнего Мемфиса для Старой империи (пирамиды и мастабы), Фив для Средней империи (Силсилех, Бени Хассан) и Фив (Долина царей, Долина Цариц) и Абидоса для Новой империи.

Старая империя также оставила нам Сфинкса, храм Сфинкса и храм в Мейдуме.

Самыми важными храмами Новой империи были храмы Карнака (великий храм, южный храм Хонсу), Луксора, Мединет Абу (великий храм Рамсеса III, меньшие храмы Тутмоса II и III). с периптеральным секосом; также Павильон Рамзеса III.); из Абидоса; из Гурны; из Эйлитии (Аменофис III.); из Солеба и Сесеби в Нубии; из Элефантины (периптеральный); храм-усыпальница Дейр-эль-Бахари, Рамессеум, Аменофей; гемиспеос в Герф-Хоссейне; два храма-гроты в Ипсамбуле.

В Мероэ находятся пирамиды эфиопских царей эпохи упадка.

Храмы периода Птолемеев: Фила, Дендера.

Храмы римского периода: Кум Омбос, Эдфу; Калабше, Кардасси и Дандур в Нубии; Эсне.

³. Ознакомьтесь с *"Грамматикой лотоса"* Гудиера для подробного и остроумного изложения теории общего происхождения лотоса для всех традиционных форм, встречающихся в египетском орнаменте.

ГЛАВА IV.

ХАЛДЕЙСКАЯ И АССИРИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Ребер. Также "Вавилон", *Справочник по восточным древностям*. Ботта и Фланден, *Памятники Найнива*. Лейард, *Открытия в Ниневии*;

Ниневия и ее руины. Лофтус, Путешествия и исследования в Халдее и Сузиане. Перро и Чипиес, История искусства Халдеи и Ассирии. Питерс, Ниппур. Место, Найнив и Ассирия.

СИТУАЦИЯ; ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ. Долина Тигро-Евфрата была средоточием цивилизации, почти такой же древней, как цивилизация Нила, хотя и уступавшей ему в своем монументальном искусстве. Царства Халдеи и Ассирии, правившие в этой долине, иногда как соперники, а иногда как подданные друг друга, значительно различались по характеру и культуре. Но нехватка древесины и хорошего строительного камня, за исключением известняковых плоскогорий и более отдаленных гор верхней Месопотамии, изобилие глины и равнинность местности, накладывали на строителей обеих наций схожие ограничения в концепции, форме и материале. Более того, оба народа, вероятно, принадлежали, по крайней мере частично, к семитской расе.⁴ Халдеи достигли цивилизации еще в 4000 году до н.э. и на протяжении веков поддерживали устойчивые институты и занимались искусствами и науками, когда ассирийцы начали свою карьеру как нация завоевателей, подчинив Халдею.

Историю халдейско-ассирийского искусства можно разделить на три основных периода следующим образом:

1. РАННИЙ ХАЛДЕЙ, с 4000 по 1250 год до н.э.
2. АССИРИЙЦЫ, 1250-606 гг. до н.э.
3. ВАВИЛОНСКИЙ ПЕРИОД с 606 по 538 год до н.э.

В 538 году империя пала перед персами.

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ПАМЯТНИКОВ. Недавние раскопки в Ниппуре (Ниффер), священном городе Халдеи, обнаружили руины, более древние, чем пирамиды. Хотя с архитектурной точки зрения они не имеют большого значения, они свидетельствуют о ранних знаниях об арке и обладании развитой культурой. Бедность строительных материалов этого региона предоставляла лишь самые ограниченные ресурсы для создания архитектурного эффекта. Из-за равнинности местности и непрактичности строительства высоких сооружений из высушенного на солнце кирпича возвышение над равниной могло быть обеспечено только возведением зданий средней высоты на огромных холмах или террасах, построенных из необработанного кирпича и облицованных твердым кирпичом или камнем. Это привело к развитию ступенчатой пирамиды как типичной формы халдейско-ассирийской архитектуры. Толстые стены были необходимы как для стабильности, так и для защиты от палящего зноя того климата. Нехватка камня для колонн и трудности с приобретением тяжелых балок для длинных пролетов сделали невозможными широкие залы и покои. Планы ассирийских дворцов выглядят как скопление длинных коридоров и маленьких камер (рис. 18). Ни деревянный столб, ни колонна не играли никакой роли в этой архитектуре, за исключением оконных проемов и второстепенных элементов.⁵ Вероятно, свод использовался для перекрытия многих залов; арка, безусловно, использовалась для дверей, а бочкообразный свод - для дренажных туннелей под террасами, необходимость в которых возникла из-за сильных дождей. То, чего этим сооружениям не хватало в прочности и высоте, восполнялось декоративным великолепием. Внутренние стены были обшиты деревянными панелями высотой восемь или девять футов, покрытыми алебастровыми плитами с теми барельефными изображениями сцен охоты, битв и богов, которые сейчас украшают музеи Лондона, Парижа и других современных городов. В других местах стены украшали окрашенная штукатурка или

более прочная эмалированная плитка ярких цветов, и, несомненно, ковры и гобелены добавляли богатства этому архитектурному великолепию.

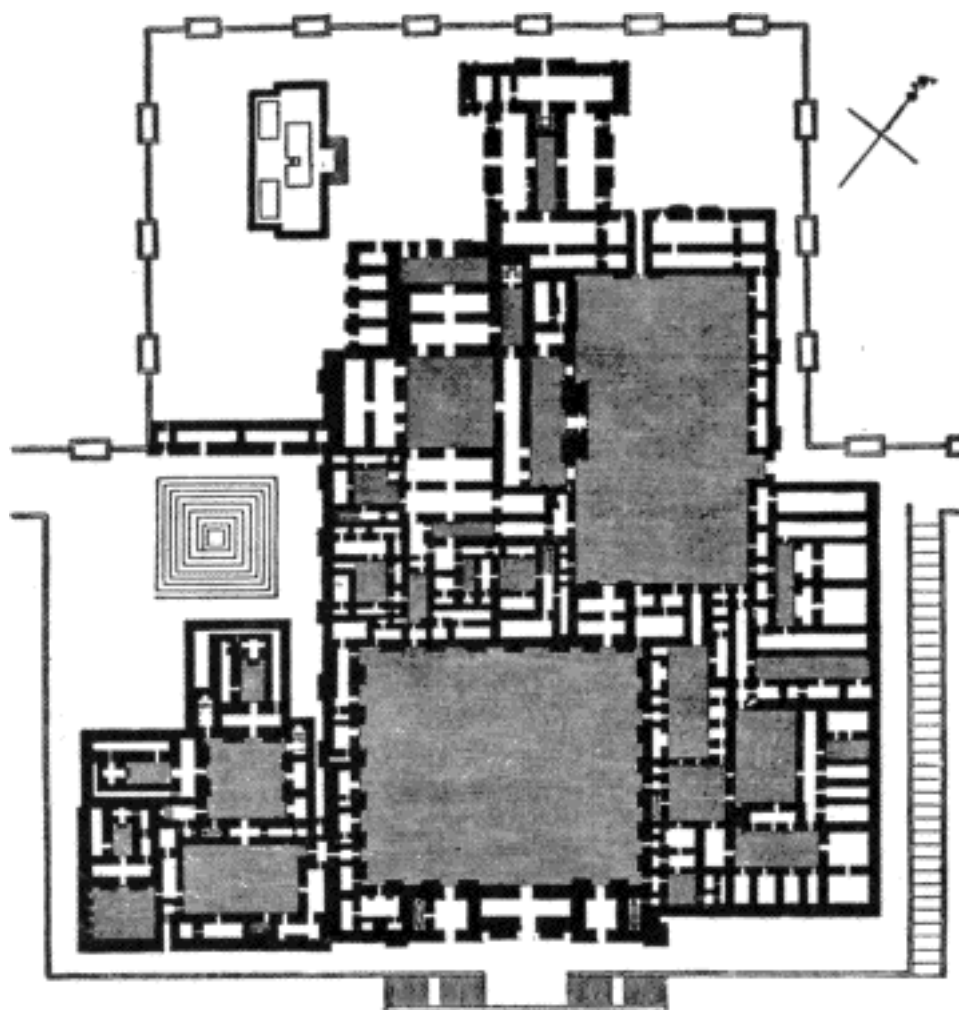


РИС. 18. ДВОРЕЦ САРГОНА В ХОРСАБАДЕ.

ХАЛДЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Руины в Мугейре (библейский Ур), датируемые, возможно, 2200 годом до н.э., принадлежат двухэтажной террасе или платформе храма Син или Хурки. Стена из высушенного на солнце кирпича облицована эмалированной плиткой. Святилище, которое, вероятно, было небольшим, полностью исчезло с вершины кургана. В Варке (древний Эрех) находятся две стены-террасы дворцов, одна из которых украшена выпуклыми каннелюрами и разновидностью мозаики в виде шашечных узоров и зигзагов, образованных терракотовыми конусами или шипами, вбитыми в глину, их открытые основания покрыты эмалью желаемых цветов. На другой изображена система длинных узких панелей, выполненных в стиле, предполагающем влияние египетских моделей через какой-то пока неизвестный канал. Эта облицовка панелями стала общей чертой позднего ассирийского искусства (см. рис. 19). В Бирс-Нимруде находятся руины ступенчатой пирамиды, увенчанной небольшим святилищем. Говорят, что первоначально его семь ступеней были облицованы глазурованной плиткой семи планетарных цветов: золотого, серебряного, желтого, красного, синего, белого и черного. Упоминались руины в Ниппуре, которые включают храмы, алтари и жилища, датируемые 4000 годом до нашей эры. Вавилон, более поздняя столица Халдеи, к которой, по-видимому, принадлежали бесформенные курганы Муджебех и Каср, не оставил никаких других узнаваемых следов своего древнего великолепия.

АССИРИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Сохранилось множество руин Ниневии, ассирийской столицы, и прилегающих к ней дворцовых комплексов. Раскопки в Коюнджике, Хорсабаде и Нимруде выявили ряд этих царских жилищ. Среди них дворец Ассур-назир-пал (885 г. до н.э.) и два дворца Салманасара II (850 г. до н.э.) в Нимруде; большой дворец Саргона в Хорсабаде (721 г. до н.э.); дворец Сеннахериба в Коюнджике (704 г. до н.э.); Асархаддона в Нимруде (650 г. до н.э.); и Ассур-бани-пал в Коюнджике (660 г. до н.э.). Все эти дворцы спроектированы по одному и тому же общему принципу, лучше всего показано планом (рис. 18) дворца Саргона в Хорсабаде, раскопанным Боттой и Плейсом.

В этом дворце два больших и несколько дворов поменьше окружены сложной серией длинных узких залов и небольших квадратных покоев. Один двор, вероятно, принадлежал гарему, другой - королевским покоем, третьи принадлежали иждивенцам и дворцовой службе. Необработанные кирпичные стены необычайно толстые и без окон, единственными отверстиями являются двери. Отсутствие колонн делало невозможными широкие залы, и больших размеров можно было достичь только в направлении длины. Пирамида с террасами поддерживала алтарь или святилище к юго-западу от дворца; в западном углу находился храм, основание которого венчал карниз каветто, явно демонстрирующий влияние египетских моделей. Весь дворец стоял на огромной платформе, облицованной тесаным камнем, что было непривычной экстравагантностью в Ассирии.

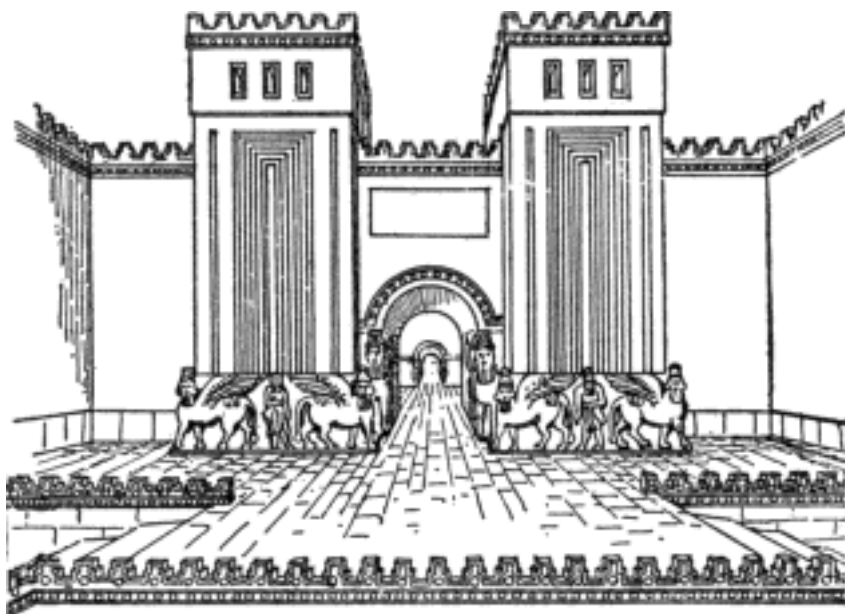


РИС. 19. ВОРОТА, ХОРСАБАД.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ДЕТАЛИ. Нет никаких свидетельств того, что ассирийцы когда-либо использовали столбчатые опоры, за исключением второстепенных или вспомогательных деталей. В руинах есть несколько залов, слишком широких, чтобы их можно было перекрыть хорошими балками из сирийского кедра или пальмовой древесины, и в этих немногих помещениях, похоже, были сводчатые потолки. К такому неуклюжему элементу, как центральная стена в большом зале дворца Асархаддона в Нимруде, никогда бы не прибегли для поддержки потолка, если бы ассирийцы были знакомы с использованием колонн. О том, что они понимали арку и свод, свидетельствуют их замечательные террасы-водостоки и прекрасные арочные ворота в стенах Хорсабада (рис. 19), а также барельефы, изображающие жилища с куполами различных форм. Более того, в нескольких ассирийских руинах было найдено несколько сводчатых помещений среднего размера и упавшие фрагменты грубых кирпичных сводов большого пролета.

Конструкция была чрезвычайно простой. Тяжелые глиняные стены были облицованы алебастром, обожженным кирпичом или эмалированной плиткой. Крыши, вероятно, были покрыты утрамбованной землей, а иногда вымощены сверху черепицей или плитами из алебастра, образуя террасы. Свет поступал, скорее всего, через окна непосредственно под крышей, разделенные небольшими колоннами, образующими средники, как предполагают некоторые рельефные изображения. Никакая другая система, кажется, не согласуется со стенами руин без окон. Вполне возможно, что многие комнаты полностью зависели от искусственного освещения или от скудных лучей, проникающих через открытые двери. По сей день в жаркое время года население Мосула укрывается от летней жары в подвалах без окон, освещаемых только лампами.

УКРАШЕНИЕ. Единственными структурными украшениями, по-видимому, были панели наружных стен, напоминающие стены халдейских террас, и парапет в виде ступенчатого гребня. Здесь не было характерной лепнины, архитравов, капителей или карнизов. Почти весь орнамент был так называемым *прикладным*, то есть, добавленным после завершения строительства самого сооружения. Алебастровую облицовку покрывали рисунки с низким рельефом. На них были изображены сцены охоты, битв, божества и другие мифологические сюжеты, и архитектор заинтересовался ими главным образом из-за случайных изображений зданий и деталей конструкции. Над этой обшивкой были фризы из эмалированного кирпича, украшенные символическими формами, используемыми в качестве декоративных мотивов; крылатые быки, “священное дерево” и мифологические чудовища, с розетками, пальметтами, цветами лотоса и *гильошами* (орнаменты из переплетающихся полос, обвивающих равномерно расположенные пуговицы или глаза). Эти украшения также использовались на архивольтах вокруг больших арок дворцовых ворот. Самым необычным украшением этих ворот были вырезанные в глубоких косяках “стражи портала” — колоссальные чудовища с телами быков, орлиными крыльями и человеческими головами с ужасными лицами. Обладая могучей массой, они были в то же время тщательно проработаны в каждой детали головного убора, бороды, перьев, вьющихся волос и анатомии.

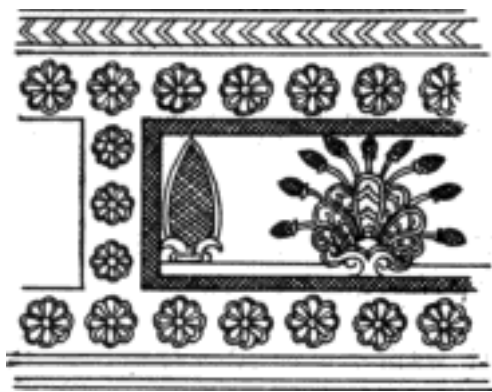


РИС. 20. АССИРИЙСКИЙ ОРНАМЕНТ.

Упомянутые выше чисто традиционные украшения — розетка, гильоша и цветок лотоса, а также, вероятно, пальметта, были заимствованы из египетских оригиналов. Однако к ним относились совершенно по-новому и адаптировали к особым материалам и использованию в окружающей среде. Таким образом, форма пальметты, даже если она произошла, что не маловероятно, от египетского мотива лотоса, была ассимилирована с более знакомыми формами ассирийских пальм (рис. 20).

Ассирийская архитектура никогда не соперничала с египетской ни по величию, ни по конструктивной мощи, ни по серьезности, ни по более высоким художественным качествам.

Однако он добился впечатляющих результатов при самых скромных ресурсах, а использование арки и развитие декоративных форм послужили прототипами некоторых наиболее характерных черт позднеазиатского искусства, оказавшего глубокое влияние как на греческую, так и на византийскую архитектуру.

ПАМЯТНИКИ: Наиболее важные халдейские и ассирийские памятники, сохранившиеся до наших дней, уже были перечислены в тексте. Поэтому дублировать список здесь нет необходимости.

4. Это отрицается некоторыми современными авторами в том, что касается халдеев, и здесь не предполагается применять это к аккадцам и саммерийцам примитивной Халдеи.

5. Смотрите Фергюссона, *Дворцы Ниневии и Персеполя*, остроумный, но необоснованный аргумент в пользу использования колонн в ассирийских дворцах.

ГЛАВА V.

ПЕРСИДСКАЯ, ЛИКИЙСКАЯ И ЕВРЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Вавилон; Блисс, *Раскопки в Иерусалиме*. Ребер. Также Дъелафуа, *Антикварное искусство Персов*. Ребята, *Отчет об открытиях в Ликуи*. Фергюссон, *Иерусалимский храм*. Flandin et Coste, *Perse ancienne*. Перро и Чипиес, *История искусства в Персии; История искусства во Фригии, Лидии, Кarii и Ликуи; История искусства Сардинии и Иудеи*. Texier, *L'Arménie et la Perse; L'Asie Mineure*. De Vogüé, *Le Temple de Jérusalem*.

ПЕРСИДСКАЯ АРХИТЕКТУРА. С персами, которые при Кире (536 г. до н.э.) и Камбизе (525 г. до н.э.) стали хозяевами Востока, арийская раса вытеснила семитскую и ассимилировала в новых сочетаниях формы, заимствованные ею у ассирийской цивилизации. При Ахеменидах (с 536 по 330 год до н.э.) в Персеполе и Сузах были построены дворцы, великолепие и величественность которых невозможны в Месопотамии и которые соперничают с чудесами долины Нила. Нация воинов-завоевателей, которая свергла египтян и ассирийцев, в свою очередь, была покорена искусством своих поверженных врагов и быстро стала самой роскошной из всех наций. Персы не были великими новаторами в искусстве; но, населяя страну с превосходными строительными ресурсами, они смогли объединить египетскую систему внутренних колонн с деталями, заимствованными из ассирийского искусства, и предложениями, заимствованными, скорее всего, из общего использования в Персии и Центральной Азии деревянных столбов в качестве промежуточных опор. Из этих элементов они создали архитектуру, которая стала нам полностью известна только после раскопок М. и мадам . Дъелафуа в Сузах в 1882 году.

ЭЛЕМЕНТЫ ПЕРСИДСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. Персы использовали как необработанный, так и обожженный кирпич, причем последний гораздо более широко, чем это было возможно в Ассирии, из-за большего изобилия топлива. Стены, построенные из более слабого материала, облицовывались обожженным кирпичом, покрытым эмалью ярких цветов, или как формованным, так и покрытым эмалью, для образования рельефных цветных рисунков. Для стен и колонн использовался камень, а в сочетании с кирпичом - косяки и перемычки дверей и окон. Наличники и потолочные балки были деревянными. Дворцы были возведены, как и в Ассирии, на широких платформах, частично вырубленных в скале, а частично структурных, к которым вели внушительные лестничные пролеты. Эти дворцы состояли из

отдельно стоящих зданий, пропилеев, или ворот почета, обширных залов для аудиенций, открытых с одной или двух сторон, и комнат или жилых помещений, частично окружающих или примыкающих к этим залам, или сгруппированных в отдельных зданиях. Храмы, по-видимому, имели небольшое значение, возможно, из-за привычки поклоняться огню и солнцу на открытом воздухе. Структурных гробниц немного, но в Накш-и-Рустаме есть несколько внушительных царских гробниц, вырубленных в скале.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ДЕТАЛИ. Персы, как и египтяне, использовали колонну как внутреннюю деталь в гипостильных залах больших размеров, а снаружи - для образования портиков и, возможно, также открытых киосков без стен. Большой **зал Ксеркса** в Персеполе занимает площадь 100 000 квадратных футов — более чем вдвое больше площади Гипостильного зала в Карнаке. Но персидская колонна была заимствована из деревянных прототипов и использовалась с деревянными наличниками, что допускало большее расстояние, чем это возможно при использовании камня. В данном случае тридцати шести колонн было достаточно для площади, которая в Карнакском зале насчитывала сто тридцать четыре. Поскольку древки были тонкими и тонко рифлеными, а не раскрашенными или вырезанными, производимый эффект полностью отличался от того, к которому стремились египтяне. Наиболее поразительной особенностью колонны была раздвоенная капитель (рис. 21). В одном из двух основных типов вилка, образованная соединенными передними частями быков или символических монстров, опиралась непосредственно на верхнюю часть древка. В другом между вилкой и стержнем располагались два особых элемента: нижний - что-то вроде двойного колокола или капителя в виде колокольчика и пальмы, а над ним, прямо под вилкой, - любопытная комбинация вертикальных завитков или волют, напоминающих определенные украшения, которые можно увидеть на ассирийской мебели. Поперечный архитрав покоился в развилке; продольный архитрав опирался на головы монстров. Богатое лепное основание, довольно высокое и в некоторых случаях украшенное резными листьями или флюгерами, поддерживало колонны, которые в Зале Ксеркса были более 66 футов в высоту и 6 футов в диаметре. Наличники исчезли, но высеченная в скале гробница Дария в Накш-и-Рустаме воспроизводит на своем фасаде фасад дворца, демонстрируя окантованный наличник с зубцами - очевидная имитация концов деревянных стропил на перемышке, состоящей из нескольких балок.

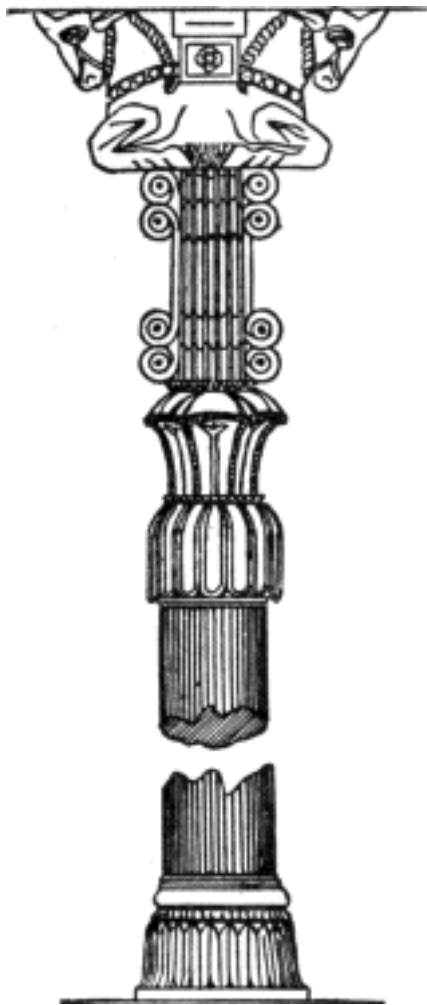


РИС. 21. КОЛОННА ИЗ ПЕРСЕПОЛЯ.

Эти особенности архитрава, а также изящные рифления и лепные основания колонн встречаются в ионической архитектуре и, по крайней мере частично, в ликийских гробницах. Поскольку все эти примеры относятся почти к одному и тому же периоду, происхождение этих форм и их взаимоотношения до конца не определены. Персидские заглавные буквы, однако, уникальны и, насколько известно, не имеют прямых прототипов или производных. Их составные элементы могли быть заимствованы из различных источников. Трудно не заметить египетскую заглавную пальмовую ветвь в нижнем элементе составного типа (рис. 21).

Двери и окна имели окантованные наличники и карнизы *cavetto*, очень египетского характера. По бокам порталов, как и в Ассирии, стояли крылатые чудовища; но они были построены в несколько рядов из камня, а не высечены из цельных блоков, как их прототипы. Штукатурка или, как в Сузах, эмалированный кирпич, замененный в качестве отделки стен ассирийскими алебастровыми панелями. Эти кирпичи великолепного цвета, выполненные в виде рельефных рисунков, покрывающих большие поверхности, являются древнейшими образцами мастерства персов в той области керамического искусства, в которой они всегда преуспевали вплоть до наших дней.

ЛИКИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Архитектура тех азиатских народов, которые служили посредниками между древними цивилизациями Египта и Ассирии, с одной стороны, и греками - с другой, займет нас лишь на мгновение мимоходом. Ни один из них не разработал законченного и независимого стиля и не создал памятников первого ранга. В передаче идей больше всего участвовали киприоты, финикийцы и ликийцы. Роль, сыгранная другими

азиатскими народами, слишком незначительна, чтобы рассматривать ее здесь. На Кипре греки мало чему могли научиться, кроме нескольких элементарных представлений о скульптуре и керамике, хотя вполне возможно, что спиралевидная форма в ионической архитектуре изначально была заимствована из узоров на киприотской керамике и с некоторых киприотских стел, где она появляется в виде модифицированного мотива лотоса. Финикийцы были мировыми торговцами с самого раннего возраста вплоть до персидского завоевания. Они не только распространяли по средиземноморским землям изделия Египта и Ассирии, но и подделывали их и перенимали их формы для украшения своих собственных изделий. Но они не оставили нам в наследство ни одного важного архитектурного сооружения, ни храмов, ни дворцов, ни те немногие сохранившиеся гробницы не представляют достаточного художественного интереса, чтобы заслуживать хотя бы краткого упоминания в работе такого масштаба.

Однако в Ликии возникла система оформления гробниц, которая была близка к созданию нового архитектурного стиля и, несомненно, оказала влияние как на Персию, так и на ионические колонии. Гробницы в основном были вырублены в скале, хотя некоторые представляют собой отдельно стоящие монолитные памятники, напоминающие саркофаги или небольшие святилища, установленные на высоком основании или пьедестале.

Во всех этих гробницах мы обнаруживаем явное копирование в камне каркасных деревянных конструкций. Стены обшиты панелями или имитируют открытые конструкции, обрамленные квадратными бревнами. Крыши часто остроконечные, иногда в форме заостренной арки; обычно они имеют полосчатый архитрав, зубчатые выступы и наклонный карниз или имитацию широко выступающих карнизов с небольшими круглыми стропилами. Есть несколько зданий с портиками ионических колонн; некоторые из них относятся к позднему времени и, очевидно, скопированы с азиатских греческих моделей. Другие, и особенно один в Телмиссе, кажутся примерами примитивной ионической архитектуры и, возможно, действительно были ранними шагами в развитии того великолепного стиля, который греки-ионии, как в Малой Азии, так и в Аттике, довели до такого совершенства.

ЕВРЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Евреи заимствовали искусство каждого народа, с которым они имели отношения, так что в немногих сохранившихся остатках их архитектуры мы встречаем египетские, ассирийские, финикийские, греческие, римские и сиро-византийские черты, но ничего похожего на независимый национальный стиль. Среди наиболее интересных из этих останков - гробницы различных периодов, в основном расположенные в долинах близ Иерусалима и ошибочно приписываемые народной традицией судьям, пророкам и царям Израиля. Некоторые из них структурные, некоторые вырублены в скале; первые (гробница Авессалома, Захарию), украшенные дорическими и ионическими зазубренными орденами, когда-то считались примитивными типами этих ордеров и имели большую древность. Сейчас они признаны устаревшими имитациями позднегреческих работ третьего или второго века до н.э. У них египетские карнизы-каветто и пирамидальные крыши, как у многих азиатских гробниц. Отверстия вырубленных в скале гробниц имеют рамы или фронтоны, украшенные богатым поверхностным орнаментом, демонстрирующим схожую смесь типов — римские триглыфы и гирлянды, сирийско-греческие листья аканта, традиционную листву византийского характера и натуралистическую резьбу с изображением винограда и местной растительности. Резные арки двух древних городских ворот (одни из них - так называемые Золотые ворота) в Иерусалиме украшены богатой листвой аканта, чем-то похожей на листву гробниц, но более яркой и художественной. Если бы они относились ко временам Ирода или даже Константина, как утверждают некоторые, они указывали бы на то, что греческие

художники в Сирии создали прототипы византийского орнамента. Однако, более вероятно, что это византийские реставрации 6 века нашей эры

Одним из величайших достижений еврейской архитектуры был национальный **храм Иеговы**, представленный тремя последовательными зданиями на горе Мориа, на месте нынешней так называемой “Мечети Омара”. Первое, построенное Соломоном (1012 г. до н.э.), как явствует из библейского описания⁶, сочетало в себе египетские концепции (сменяющие друг друга дворы, высокие входные пилоны, Святилище и секос, или “Святая Святых”) с финикийскими и ассирийскими деталями и мастерством исполнения (кедровая резьба по дереву, выразительный декор или накладка из *металла*, отдельные медные колонны Иахин и Воаз). Все это стояло на мощной платформе, застроенной колоссальной каменной кладкой и сводчатыми помещениями из долины, окружающей скалу с трех сторон. Этот участок был увеличен почти вдвое Иродом (18 г. до н.э.), который расширил его на юг за счет террасной стены еще более колоссальной каменной кладки. Некоторые из камней достигают двадцати двух футов в длину; один достигает огромной длины в сорок футов. “Стена плача” является частью этой террасы, на которой на приподнятой платформе стоял Храм. Перестроенный Иродом, Храм частично воспроизвел античный дизайн и сохранил притвор Соломона вдоль восточной стороны; но в целом он был великолепно реконструирован из белого мрамора с обилием позолоты. Защищенное замком Антония на северо-западе и украшенное новой и внушительной тройной колоннадой на юге, все здание, представляющее собой конгломерат египетских, ассирийских и римских концепций и форм, было одним из самых необычных и в то же время великолепных творений древнего искусства.

Храм Зоровавеля (515 г. до н.э.), промежуточный между вышеописанными, вероятно, был не столько переосмыслением первого, сколько новым проектом. Хотя он основан на схеме первого храма, он, по-видимому, более точно соответствовал образцу, описанному в видении Иезекииля (главы xl.-xlii.). Он намного уступал своему предшественнику в великолепии и дороговизне. От него не осталось и следа.

ПАМЯТНИКИ. Персидский: в Мургабе гробница Кира, известная как Габре-Мадре-Сулейман — остроконечное сооружение на семиступенчатом пирамидальном цоколе (525 г. до н.э.). В Персеполе дворец Дария (521 г. до н.э.); пропилеи Ксеркса, его дворец и его гарем (?) или тронный зал (480 г. до н.э.). Эти великолепные сооружения, некоторые из них огромных размеров, блистающие цветом и величественные своими необычными колоссальными колоннами, должно быть, образовали одна из самых впечатляющих архитектурных групп в мире. В разных местах расположены похожие на башни гробницы, которые Фергюссон ошибочно принял за огненные алтари. В Накш-и-Рустаме - вырубленная в скале гробница Дария. Другие гробницы поблизости в самом Персеполе и в Пасаргадах. В последнем месте сохранились остатки дворца Кира. В Сузах дворец Ксеркса и Артаксеркса (480-405 до н.э.).

Здесь нет остатков частных домов или храмов.

Ликийский: основные ликийские памятники находятся в Мирах, Антифелле, и Телмиссе. Некоторые из монолитных гробниц были переданы британским и другим европейским музеям.

Еврейский: храмы были упомянуты выше. Дворец Соломона. Высеченная в скале монолитная гробница Силоам. Так называемые гробницы Авессалома и Захарии, структурные; вероятно, времен Ирода или позже. Высеченные в скале гробницы царей; Пророков и т.д. Городские ворота (геродианский или раннехристианский период).

6. 1 Царств vi.-vii.; 2 Хроник iii.-iv.

ГЛАВА VI.

ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Ребер. Также, Андерсон и Спайерс, *Архитектура Греции и Рима*. Baumeister, *Denkmäler der Klassischen Alterthums*. Bötticher, *Tektonik der Hellenen*. Chipiez, *Histoire critique des ordres grecs*. Curtius, Adler and Treu, *Die Ausgrabungen zu Olympia*. Durm, *Antike Baukunst* (in *Handbuch d. Arch.*). Фрейзер, *Описание Греции Павсанием*. Hitorff, *L'architecture polychrome chez les Grecs*. Michaelis, *Der Parthenon*. Пенроуз, *Исследование и т.д. афинской архитектуры*. Перро и Чипиес, *История искусства первобытной Греции; Эпопея; Древняя Греция*. Стюарт и Реветт, *Афинские древности*. Тарбелл, *История греческого искусства*. Тексье, Ази Минер. Уилкинс, *Древности Великой Греции*.

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ. Греческое искусство знаменует начало европейской цивилизации. Эллинская раса собрала влияния и предложения как из Азии, так и из Африки и объединила их с другими, источники которых неизвестны, в искусство, глубоко национальное и оригинальное, которому суждено было повлиять на искусство многих рас и наций спустя долгие столетия после распада эллинских государств. Греческий ум, по сравнению с египетским или ассирийским, был более высокоинтеллектуальным, более логичным, более симметричным и, прежде всего, более пытливым и аналитическим. Живя вдали от моря, греки стали моряками, торговцами и колонизаторами. Ионические родственники европейских греков, говорившие на диалекте того же языка, населяли побережья Малой Азии и многие острова, так что через них греки были открыты влияниям ассирийской, финикийской, персидской и ликийской цивилизаций. На Кипре они столкнулись с египетским влиянием и, наконец, при Псамметихе основали в самом Египте греческий город Наукратис. Таким образом, в силу географического положения, характера и обстоятельств они были особенно приспособлены для восприятия, развития и передачи смешанного влияния Востока и Юга.



РИС. 22. ЛЬВИНЫЕ ВОРОТА В МИКЕНАХ.

ДОИСТОРИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ.⁷ Подлинная история Греции начинается с первой Олимпиады 776 года до н.э. Самые ранние памятники этой исторической архитектуры, превратившиеся в шедевры перикловской и александрийской эпох, датируются серединой следующего столетия. Но есть ряд более старых зданий, относящихся предположительно к так называемой героической эпохе, которые, хотя и кажутся не связанными с более поздним историческим развитием греческой архитектуры, все же заслуживают внимания. Они являются работой народа, несколько продвинутого в цивилизации, вероятно, пеласгов, которые предшествовали дорийцам на греческой земле, и состоят в основном из укреплений, стен, ворот и гробниц, наиболее важные из которых находятся в **Микенах** и **Тиринфе**. В последнем месте находится четко очерченный акрополь с массивными стенами, в которых есть проходы, перекрытые последовательно нависающими камнями или карнизами до тех пор, пока они не встретятся. Каменная кладка состоит из огромных камней, сложенных без цемента. В Микенах городскую стену пронизывают замечательные **Львиные ворота** (рис. 22), состоящие из двух косяков и огромной перемычки, вес которой смягчается треугольным отверстием. Он заполнен скульптурной группой, ныне сильно поврежденной, представляющей двух вздыбленных львов по бокам от необычной колонны, которая сужается книзу. Эта символическая группа имеет отношение к хеттским и фригийским скульптурам, а также к символизму поклонения Рее Кибеле. Каменная кладка стены тщательно обработана, но не обработана регулярно. Другие примитивные стены и ворота с отверстиями и зачаточными арками различных форм найдены широко разбросанными на Самосе и Делосе, в Фигалее, Торики, Аргосе и многих других местах.



РИС. 23.—МНОГОУГОЛЬНАЯ КАМЕННАЯ КЛАДКА. Самые ранние представляют собой едва ли что-то большее, чем случайные груды необработанного камня. Те, которые могут справедливо претендовать на известность своей художественной кладкой, относятся к более позднему времени и бывают двух видов: изогнутые и многоугольные или циклопические, названные так по преданию, что они были построены циклопами. Эти циклопические стены были сложены из больших, неправильной многоугольной формы блоков, тщательно подогнанных друг к другу и обтесанных с довольно гладкой поверхностью (рис. 23). Оба вида использовались одновременно, хотя со временем правильная каменная кладка окончательно вытеснила многоугольную.

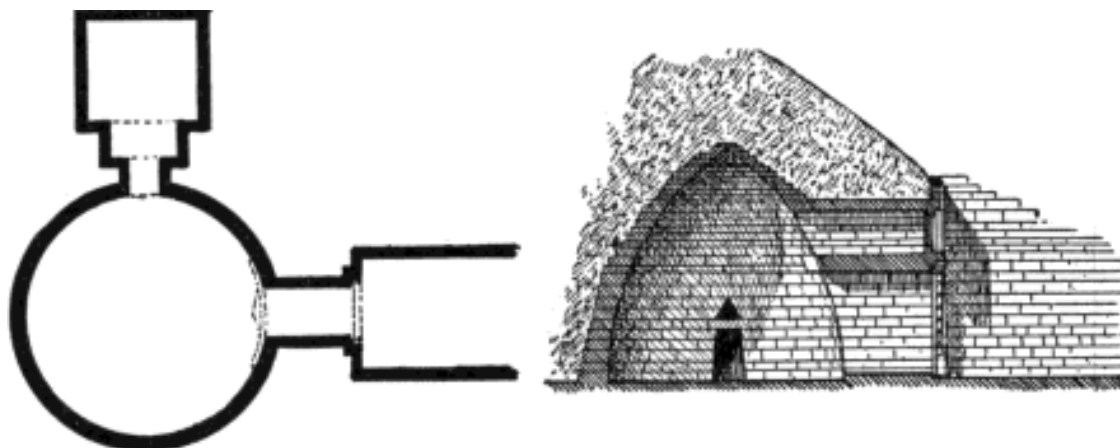


РИС. 24.ТОЛОС АТРЕЯ. ПЛАН И РАЗРЕЗ.

ТОЛОС АТРЕЯ. Однако все эти сооружения представляют собой лишь зачатки архитектурного искусства. С другой стороны, так называемый **Толос** (или Сокровищница) **Атрея** в Микенах демонстрирует зачатки подлинно художественного замысла (рис. 24). На самом деле это гробница, одна из большого класса доисторических гробниц, найденных почти в каждой части земного шара, состоящая из круглой камеры с каменными стенами и каменной крышей, погребенной под насыпью земли. Это сооружение в форме улья из горизонтальных рядов каменной кладки с каменным проходом, *дромосом*, ведущим к входной двери. Несмотря на внутреннюю куполообразную форму, его конструкция с горизонтальными ложами в каменной кладке доказывает, что идея настоящего купола, когда ложа каждого яруса расположены под углом, всегда перпендикулярным изгибу свода, еще не была осознана. Маленькая могильная камера выходит из большой через дверь с обычным рельефным треугольником над ней.

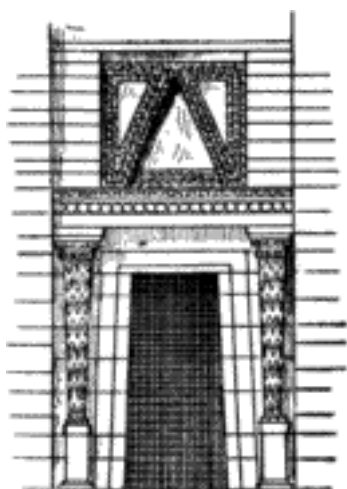


РИС. 25. ТОЛОС АТРЕЯ. ДВЕРНОЙ ПРОЕМ.

На внутренней поверхности купола и на косяках входной двери были обнаружены следы металлической накладки. Этот вход - самая художественная и тщательно продуманная часть здания (рис. 25). Главный проем заключен в трехполосную раму и когда-то был обрамлен колоннами, которые, как показывают сохранившиеся фрагменты и отметины по обе стороны от двери, сужались книзу, как на скульптурной колонне над Львиными воротами. Древки, основания и капители были покрыты зигзагообразными полосами или шевронами из тонких спиралей. Этот хорошо изученный декор, окантованные косяки и причудливо перевернутые колонны (несколько других примеров которых существуют в Микенах или поблизости от них) указывают на довольно развитое искусство, заимствованное частично из египетских, а частично из азиатских источников. О том, что египетское влияние повлияло на это раннее искусство, также свидетельствует фрагмент резного и раскрашенного орнамента на потолке в Орхоменосе, с поразительной точностью имитирующий некоторые потолочные украшения в египетских гробницах.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ; ОРДЕНА. Именно дорийцы и ионийцы разработали архитектуру классической Греции. Этот факт увековечен в традиционных названиях, дорическом и ионическом, данных двум системам колоннообразного дизайна, которые сформировали наиболее яркую особенность той архитектуры. В то время как в Египте колонна использовалась почти исключительно в качестве внутренней опоры и украшения, в Греции она использовалась главным образом для создания впечатляющего внешнего эффекта. Это был самый важный элемент в храмовой архитектуре греков и почти незаменимое украшение их ворот, общественных площадей и оград храмов. Что касается колонны, то две названные выше расы дали каждой особое и радикально отличное

развитие, и только в периклову эпоху эти две формы стали использоваться совместно даже смешанными народами Аттики в дорическо-ионическом стиле. Каждый из двух типов имел свой особый вал, капитель, антаблемент, лепнину и орнаменты, хотя допускались значительные вариации в пропорциях и второстепенных деталях. Общий тип, однако, оставался практически неизменным от первого до последнего. Самые ранние известные нам образцы обоих орденов показывают его завершенным во всех своих частях, в то время как его последующее развитие ограничивается уточнением пропорций и деталей. Вероятное происхождение этих заказов будет отдельно рассмотрено позже.

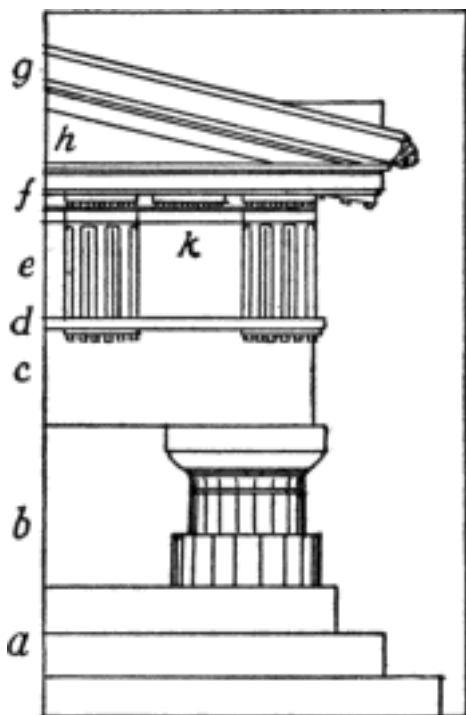


РИС. 26. ГРЕЧЕСКИЙ ДОРИЧЕСКИЙ ОРДЕР.

А - Крепидома или стилобат; b - Колонна; c - Архитрав; d - Тения; e - Фриз; f - горизонтальный карниз; g - наклонный карниз; h - Тимпан фронтона; k - Метопы.

ДОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ. Колонна дорического ордера (рис. 26, 27) состоит из сужающегося вала, поднимающегося непосредственно из стилобата или платформы и увенчанного капителью удивительной простоты и красоты. Стержень имеет желобки с шестнадцатью-двадцатью неглубокими желобками сегментарного или эллиптического сечения, сходящимися острыми краями или *выступами*. Капитель состоит из круглой подушки или *эхинацеи* украшенной мелкими канавками, называемыми *кольцами*, и простой квадратной *счетов* или колпачок, на котором покоится простой архитрав или *эпистиль*, с узкой полоской, *tænia*, идущей по его верхнему краю. Фриз над ним разделен на квадратные панели, называемые *метопами*, разделенные вертикальными *триглифами*, каждый из которых имеет две вертикальные канавки и скошенные края. Над каждым столбцом есть триглиф, а над каждым межколоночным - по одному, или два в редких случаях, когда столбцы расположены на большом расстоянии друг от друга. Карниз состоит из широко выступающего *венца* опирающегося на *основание-форму* из одного или двух простых молдингов. Его нижняя поверхность, называемая *софитом*, украшена *мутулами*, квадратными плоскими выступами, каждый из которых имеет восемнадцать *канавок*, в зависимости от его нижней стороны. Два или три небольших молдинга проходят по верхнему краю короны, которая, кроме того, имеет над каждым склоном фронтона желобчатый молдинг или *циматий*. Карнизы вдоль горизонтальных краев крыши имеют вместо

киматиума ряд *антефиксов*, украшений из терракоты или мрамора, размещенных напротив основания каждого черепичного гребня кровли. Замкнутое треугольное поле фронтона, называемое *тимпаном*, было на более крупных памятниках, украшенных скульптурными группами, покоящимися на полке, образованной горизонтальным карнизом внизу. Резные украшения, называемые *акротериями*, обычно украшали три угла фронтона.

ПОЛИХРОМИЯ. После столетних споров было полностью доказано, что вся эта сложная система деталей, строгая и достойная своей простоты формы, получила богатое цветное оформление. Хотя точные использованные оттенки и тональности не могут быть установлены с уверенностью, точно установлено, что триглифы были окрашены в синий цвет, а метопы - в красный, и что все лепные элементы были украшены орнаментом из листьев, “яйцами и дротиками” и ладами красного, зеленого, синего и золотого цветов. Стены и колонны также были окрашены, вероятно, в бледно-желтые или охристые тона, чтобы уменьшить блеск свежего мрамора или белизну тонкой штукатурки, которой были загрунтованы поверхности кладки из более грубого камня. В ясной греческой атмосфере, очерченный на фоне сияющего неба, греческий храм, должно быть, представлял собой воплощение богатой, искрящейся веселости.

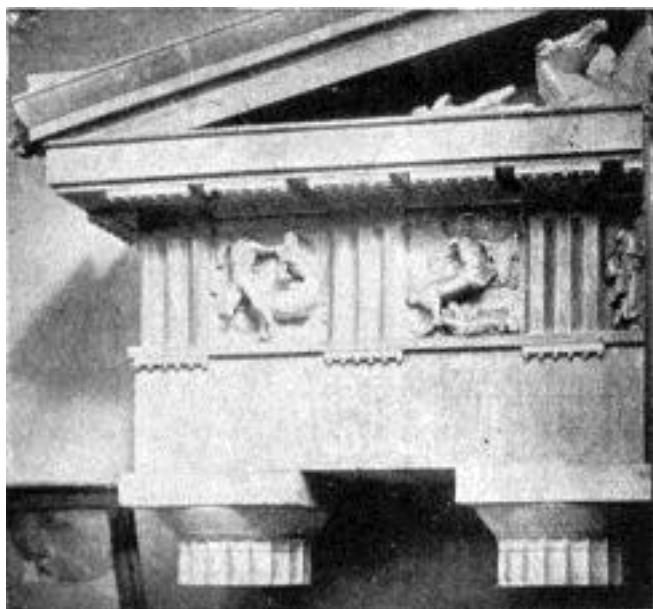


РИС. 27. ДОРИЧЕСКИЙ ОРДЕР ПАРФЕНОНА.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОРДЕНА. Принято считать, что детали дорического фриза и карниза были напоминаниями о примитивной деревянной конструкции. Триглиф обозначает скошенные концы поперечных балок, состоящих из трех досок каждая; мутулы - обшивку карниза; и гутты - головки шипов или рейлингов, с помощью которых крепилась обшивка. Известно, что в ранних храмах астилара метопы оставляли открытыми, как промежутки между концами потолочных стропил. В более ранних периферийных храмах, как в Селине, фриз с триглифами сохраняется вокруг стены целлы под потолком колоннады, где он не имеет функционального значения, как пережиток времен, предшествовавших появлению колоннады, когда традиция деревянной конструкции крыши, видимой снаружи, еще не была забыта.

Некоторые сторонники аналогичного деревянного происхождения дорической колонны ссылаются на утверждение Павсания о том, что в дорическом Герайоне в Олимпии первоначальные деревянные колонны, за одним исключением, были заменены каменными по мере того, как они ветшали. (См. [стр. 62.](#)) Это, однако, доказывает только то, что

деревянные колонны иногда использовались в ранних постройках, а не то, что дорическая колонна произошла от них. Другие вывели бы его из египетских колонн Бени Хассана ([стр. 12](#)), на которые он, безусловно, похож. Но они не объясняют, как греки могли быть знакомы с колонной Бени Хасана задолго до открытия им Египта при Псамметихе; и почему, обладая некоторыми знаниями египетской архитектуры, они должны были пройти мимо великолепия Карнака и Луксора, чтобы скопировать эти неприметные гробницы, расположенные высоко на утесах Нила. Может показаться, что греки изобрели эту форму самостоятельно, развивая ее в зданиях, которые уже исчезли; если, конечно, они не принесли эту идею с собой из своей примитивной арийской родины в Азии.

ИОНИЧЕСКИЙ ОРДЕР отличался большей стройностью пропорций и элегантностью деталей, чем дорический, и больше зависел от резьбы, чем от цвета в оформлении его элементов (рис. 28). Он был принят на вооружение в пятом веке до нашей эры жителями Аттики и использовался как для гражданских, так и для религиозных зданий, иногда отдельно, а иногда в сочетании с дорическим стилем. Высота колонны составляла от восьми до десяти диаметров по сравнению с четырьмя и одной третьей - семью у дорической. Он стоял на основании, которое обычно состояло из двух торцов (см. [Определение на стр. 25](#)), разделенных *скотием* (вогнутая лепнина полукруглого или полуэллиптического профиля), и иногда снабжался также квадратным плоским базовым блоком, *цоколем*. Пропорции и детали этих лепных изделий отличались большим разнообразием, которое часто дополнялось рифлением или резными гильошами. Высокое древко имело двадцать четыре глубоких узких желобка, разделенных узкими желобками. Капитель была наиболее характерной чертой ордена. Он состоял из бусины или *астрагала* и эхинации, поверх которых была горизонтальная полоса, заканчивающаяся с обеих сторон завитком или спиралью, стороны которой имели вид, показанный на рис. 29. Между этим элементом и архитравом были вставлены тонкие литые счеты.

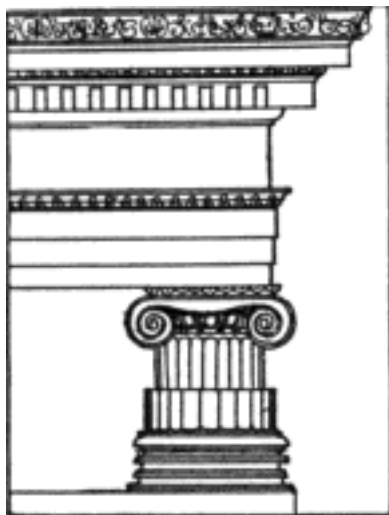


РИС. 28.—ГРЕЧЕСКИЙ ИОНИЧЕСКИЙ ОРДЕР. (МИЛЕТ.)

Ионическая столица была отмечена двумя неудобными особенностями, которые не могло скрыть все ее богатство. Одним из них был выступ эхинации за пределы полосы над ней, другим - несоответствие между боковым и фронтальным видами столицы, особенно заметное по углам колоннады. Чтобы избежать этого, были испробованы различные ухищрения, но ни одно из них не увенчалось полным успехом. Обычно две смежные внешние стороны угловой капители обрабатывались одинаково, завитки на их стыке изгибались под углом 45°, в то время как две внутренние грани просто пересекались, разрезая друг друга пополам.

Антаблемент состоял из архитрава из двух или трех плоских полос, увенчанных изящной лепниной; непрерывного фриза, часто рельефного; и простого карниза удивительной красоты. В дополнение к обычной лепнине кровати в большинстве примеров имелся ряд узких блоков или зубцов под короной, которая сама по себе была увенчана высоким киматием чрезвычайно изящного профиля, украшенным богатым орнаментом “жимолость” (*гимний*). На всех лепных изделиях были вырезаны орнаменты в виде “яйца и дротика”, листьев-сердечек и гимнионов, выполненные таким образом, чтобы своими очертаниями напоминать профиль самого лепного изделия. Детали этого ордера были обработаны с гораздо большей свободой и разнообразием, чем детали дорического. Фронтоны ионических зданий редко или вообще никогда не украшались скульптурными группами. Спирали и эхинация капителя, рифление древка, использование формованного круглого основания, а в карнизе - высокой короны и киматия - все это были постоянными элементами в каждом ионическом ордере, но все остальные детали сильно различались в разных примерах.

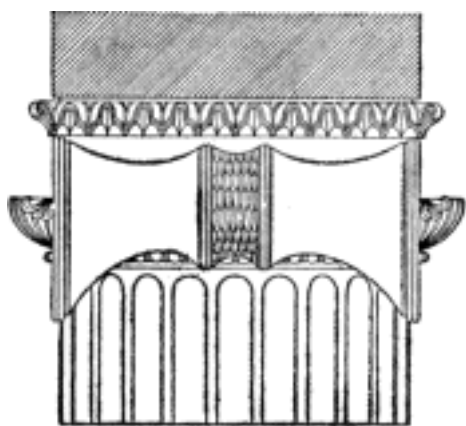


РИС. 29. ВИД СБОКУ ИОНИЧЕСКОЙ КАПИТЕЛИ.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИОНИЧЕСКОГО ОРДЕРА. Происхождение ионического ордера вызвало почти столько же споров, сколько и происхождение дорического. Его различные элементы, по-видимому, были почерпнуты из разных источников. Ликийские гробницы, возможно, внесли свой вклад в зубчатый карниз и, возможно, также в общую форму колонны и капителя. В персидской архитектуре шестого века до нашей эры высокое лепное основание, узкие выступы древка, резные бусины и использование завитков в капители являются характерными чертами, которые, возможно, были заимствованы ионийцами в том же столетии, если, конечно, сами они не были работой ионических или ликийских мастеров, нанятых персами. Окантованный архитрав и использование спирали в украшении крышек стел (от $\sigma\tau\eta\lambda\eta$ = мемориальный камень или колонна, стоящая отдельно и вертикально), мебели и второстепенных сооружений являются общими чертами ассирийской, ликийской и другой азиатской архитектуры раннего периода. Спираль или завиток как самостоятельный декоративный мотив, возможно, возник в последовательных вариациях египетских узоров в виде лотоса.⁸ Но сочетание этих разнообразных элементов и их развитие в окончательную форму ордера было работой ионийских греков, и именно в ионийских провинциях Малой Азии можно найти самые великолепные примеры его использования (Галикарнас, Милет, Приена, Эфес), в то время как наиболее изящными и совершенными являются образцы дорическо-ионической Аттики.

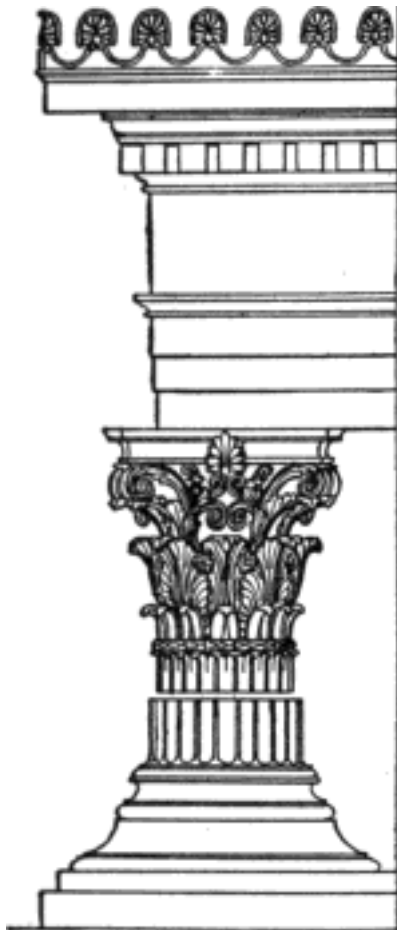


РИС. 30. ГРЕЧЕСКИЙ КОРИНФСКИЙ ОРДЕН.
(Из памятника Лисикрату.)

КОРИНФСКИЙ ОРДЕН. Это было скорее поздним развитием ионического ордера, чем новым, и до времен римского завоевания использовалось только для памятников небольшого размера (см. Рис. 38). Его антаблемент в чисто греческих образцах был идентичен ионическому; древко и основание были лишь слегка изменены в пропорциях и деталях. Столица, однако, была новым направлением, основанным, вероятно, на металлических украшениях алтарей, пьедесталов и т.д. В ионическом стиле. Он состоял из лучших образцов высокой колоколообразной сердцевины, окруженной одним или двумя рядами листьев аканта, над которыми располагались пары ветвящихся завитков, сходящихся по углам в виде спиральных завитушек. Они служили опорой для углов литых счетов с вогнутыми сторонами (рис. 30). Один из примеров, взятый из Башни Ветров (клепсидры Андроника Кирреста) в Афинах, имеет только гладкие заостренные пальмовые листья и никаких завитков над единственным рядом листьев аканта. Действительно, разнообразие и неравенство среди разных примеров, доказывающих, что мы имеем здесь только первые шаги на пути развития независимой того, что было зарезервировано для римлян, чтобы полноценно развиваться.

ГРЕЧЕСКИЕ ХРАМЫ; ТИП. Используя ордена в качестве главного декоративного элемента, греки создали великолепную архитектуру религиозных и светских памятников. Их самыми благородными произведениями были храмы, которые они проектировали с предельной простотой общей схемы, но выполняли с мастерством пропорций и деталей, которое никогда не было превзойдено. В большинстве случаев они были умеренных размеров и предназначались в первую очередь для того, чтобы хранить подобие божества, а не для размещения, подобно христианским церквям, огромных толп верующих. С другой стороны,

они также не были святилищами, созданными, подобно египетским, для того, чтобы исключить всех, кроме немногих привилегированных, из тайных обрядов, совершаемых только жрецами и царем. Статуя божества находилась в помещении, *наосе* (см. план, рис. 31), часто значительных размеров, доступном для публики через колоннообразное крыльцо *пронаос*. Камера меньшего размера, *opisthodomus*, иногда пристраивалась в задней части главного святилища, чтобы служить сокровищницей или хранилищем для обетных подношений. Вместе они образовывали сооружение без окон, называемое *целлой*, за которым находилось заднее крыльцо, *постикум* или *эпинаос*. Все это сооружение находилось в более крупных храмах, окруженных колоннадой, в *перистиле*, который составлял самую великолепную особенность греческой архитектуры. Внешний проход по обе стороны от целлы назывался *птеромой*. Все здание покрывала единственная остроконечная крыша.

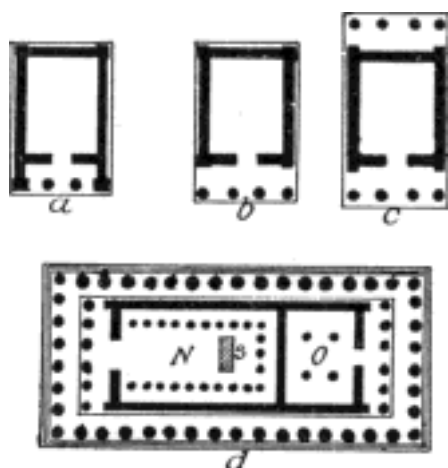


РИС. 31. ТИПЫ ПЛАНОВ ГРЕЧЕСКИХ ХРАМОВ.

a - в Антисе; *b* - Простиль; *c* - Амфипростиль; *d* - Периптеральный (Парфенон); *N* - Наос; *O* - Опистодомус; *S* - Статуя.

Увеличенный вид плана **d**

Таким образом, греческая колоннада была внешним элементом, окружавшим сплошную стену целлы, а не была обнесена ею, как в Египте. Храм был общественным, а не царским памятником; и его строители стремились не к размерам и подавляющему мрачному величию, как в Египте, а скорее к солнечной красоте и высочайшему совершенству пропорций, исполнения и деталей (рис. 34).

Конечно, существовало множество вариаций только что описанного общего типа. Каждый из них получил специальное название, которое приведено ниже с пояснениями и проиллюстрировано на рис. 31.

В антисе; с крыльцом, имеющим две или более колонн, заключенных между выступающими боковыми стенами целлы.

Простильярный (или *простиль*); с колоннообразным крыльцом спереди и без перистилия.

Амфипростильярный (в стиле *ор*); с колоннообразными портиками на обоих концах, но без перистилия.

Периферийный; окружен колоннами.

Псевдопериптеральный; с ложными или зацепленными столбиками, встроенными в стенки целлы, не оставляющими птеромы.

Двукрылый; с двойными боковыми рядами столбиков (см. [Рис. 39](#)).

Псевдодиптеральный; с одним рядом колонн с каждой стороны, расстояние от которых до стены равно двум межколоннам фасада.

Четырехстильный, шестистильный, восьмистильный, десятистильный т.д.; с четырьмя, шестью, восемью или десятью столбцами в конечных строках.

СТРОИТЕЛЬСТВО. Все известные нам храмы построены из камня, хотя из упоминаний древних авторов очевидно, что в ранние времена иногда использовалось дерево. (См. [стр. 62](#).) Самые прекрасные храмы, особенно в Аттике, Олимпии и Малой Азии, были мраморными. В Великой Греции, в Ассосе и в других местах, где не хватало мрамора, использовали известняк, песчаник или лаву, которые покрывались тонкой штукатуркой. Крыша почти всегда была деревянной и остроконечной, образуя на концах фронтоны, украшенные в большинстве случаев скульптурой. Исчезновение этих огнеопасных и скоропортящихся крыш и породило бесконечные спекуляции как для освещения cellas, что во всех известных руинах, за исключением одной на Agrigento, лишены окон. Было высказано предположение, что свет проникал через отверстия в крыше и даже что центральная часть целлы была полностью открыта небу. Такое расположение называется *гипетральным* по выражению, использованному в описании Витрувия;⁹ но это описание не соответствует ни одному известному сооружению, и весомость мнений в настоящее время склоняется против использования гипетрального отверстия, за исключением, возможно, одного или двух крупнейших храмов, в которых часть целлы перед статуей могла быть таким образом оставлена открытой. Но даже эта частичная *гипотеза* не подкреплена прямыми доказательствами. Едва ли кажется вероятным, что великолепные хризелефантиновые статуи таких храмов когда-либо подвергались воздействию экстремальных климатических условий, которые часто бывают суровыми даже в Греции. В модели Парфенона, разработанной Ч. Чипьезом для Музея Метрополитен в Нью-Йорке, небольшой проем в крыше пропускает в целлу умеренное количество света; но это хитроумное устройство не опирается ни на какие положительные свидетельства (см. [Фронтиспис](#)). В целом представляется наиболее вероятным, что целла была освещена исключительно искусственным освещением; но спор в его нынешнем состоянии носит и должен носить исключительно умозрительный характер.

Деревянная крыша была покрыта черепицей из терракоты или мрамора. Вероятно, она была обшита панелями с нижней стороны и богато украшена цветами и золотом. Под внешней крышей "птеромы" находился потолок из камня или мрамора, отделанный глубокими панелями между поперечными наличниками.

Наос и опистодомус, находившиеся в более крупных храмах, были слишком широкими, чтобы их можно было перекрыть одиночными балками, и были снабжены внутренними колоннами для обеспечения промежуточной опоры. Чтобы избежать чрезмерной массивности и гибкости этих колонн, они были построены в два этажа, и такое расположение использовалось в качестве преимущества, по крайней мере, в некоторых случаях, для создания боковых галерей в наосе.



РИС. 32.—РЕЗНОЙ ОРНАМЕНТ В ВИДЕ ГИМНИЯ. АФИНЫ.

СКУЛЬПТУРА И РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. Все архитектурные элементы были обработаны с величайшей изысканностью дизайна и исполнения, а помощь скульптуры, как рельефной, так и округлой формы, была использована для придания великолепия и значимости памятнику. Статуя божества была центром внутреннего интереса, в то время как внешне фронтоны украшали группы статуй, представляющих олимпийских божеств или мифические подвиги богов, полубогов и героев. Рельефная резьба на фризах и метопах увековечивала любимые национальные мифы. В этих скульптурах мы имеем наилучшую известную адаптацию чистой скульптуры — *то есть* скульптуры, рассматриваемой как таковая и завершенной самой по себе — к архитектурному каркасу. Самыми благородными образцами этой декоративной скульптуры являются скульптуры Парфенона, состоящие из фигур в круглом виде на фронтонах, горельефных групп на метопах и прекрасного фриза Панафинейской процессии на стене целлы под потолком птеромы. Большая часть этих великолепных работ сейчас находится в Британском музее, куда они были перевезены лордом Элджином в 1801 году. Из Олимпии, Эгины и В дорическом стиле было мало резьбы, кроме скульптуры, орнамент был в основном полихромным. Однако греческие ионические и коринфские памятники, а также второстепенные произведения, такие как стелы, алтари и т.д., были богато украшены резьбой и фризами, фестоном, акротериями и другими украшениями, выполненными резцом. Чаще всего в них фигурирует орнамент антимион, форма, родственная египетскому лотосу и ассирийской пальметте. Из него были сделаны рисунки удивительной силы и красоты (рис. 32).

ДЕТАЛИ И ИСПОЛНЕНИЕ. В обработке и огранке камня греки проявили непревзойденное мастерство и деликатность. Хотя обычно они довольствовались использованием камней

среднего размера, они никогда не колебались в выборе любого размера, необходимого для должного эффекта или прочной конструкции. Нижние барабаны перистиля Парфенона имеют диаметр 6 футов 6½ дюймов и высоту 2 фута 10 дюймов и вырезаны из цельных блоков пентелийского мрамора. Архитравы Пропилей в Афинах состоят из двух перемычек, расположенных бок о бок, самая длинная - 17 футов 7 дюймов в длину, 3 фута 10 дюймов в высоту и 2 фута 4 дюйма в толщину. В колоссальных храмах Малой Азии, где вкус к обширному и грандиозному был более выражен, использовались блоки гораздо большего размера. Эти огромные камни были огранены и подогнаны с самой скрупулезной точностью. Стены всех важных сооружений возводились регулярными рядами, каждый камень был тщательно уложен с чрезвычайно плотными соединениями. Каменная кладка обычно укладывалась без цемента и скреплялась металлом; между простыми облицовками из тесаного камня нет заполнения щебнем и бетоном, как в большинстве современных работ. Когда единственным доступным камнем была грубая текстура, его отделывали тонкой штукатуркой, в которой можно было проработать острые края и мельчайшие детали.

В лучшие времена детали были выполнены с необычайной изысканностью и тщательностью. Профили капителей и лепнины, резной орнамент, края канавок были вырезаны с поразительной точностью и изяществом. Справедливо сказано, что греки “строили как титаны и отделывали как ювелиры”. Но эта совершенная отделка никогда не была мелочной и не растрачивалась впустую на недостойный или вульгарный дизайн. Справедливое соотношение масштабов между зданием и всеми его частями было превосходно соблюдено; орнамент был распределен с редкой продуманностью, а энергичность дизайна спасла его от всякой кажущейся тривиальности.

Тонкий вкус греков привел их к иным усовершенствованиям, помимо простого механического совершенства. Особенно в Парфеноне, но также в меньшей степени и в других храмах, все кажущиеся прямыми линии здания были слегка изогнуты, а вертикальные грани наклонены. Это было сделано для того, чтобы исправить монотонность и жесткость абсолютно прямых линий и прямых углов, а также некоторые оптические иллюзии, которые были обнаружены их острым наблюдением. Длинные горизонтальные линии стилобата и карниза были сделаны выпуклыми кверху; аналогичная выпуклость в горизонтальном венце фронтона компенсировала кажущуюся вогнутость, возникающую в результате его встречи с многократно увеличенными наклонными линиями наклонного карниза. Колонны были почти незаметно наклонены к целле, а угловые промежутки между колоннами были немного уже остальных; в то время как вертикальные линии канавок были выполнены выпуклыми наружу с изгибом исключительной красоты и изящества. Благодаря этим и другим подобным усовершенствованиям монументу была придана эластичность и энергичность облика, неуловимая и удивительная красота, которую невозможно описать и не объяснить простой композицией и общими пропорциями, но которая очевидна каждому опытному глазу.¹⁰

7. Дополнительные сведения по этой теме см. в [Приложении А](#).

8. Как утверждает У. Х. Гудьер в своей *Грамматике лотоса*.

9. Библиотека. III., глава I.

10. Эти уточнения, впервые замеченные Алласоном в 1814 году и позже подтвержденные Кокереллом и Халлером относительно столбцов, были опубликованы миру Хоффером в 1838 году, проверены Пенроузом в 1846 году и получили дальнейшее развитие в исследованиях Циллера и более поздних наблюдателей.

ГЛАВА VII.

ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА—Продолжение.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Те же, что и для главы VI. Также Бэкон и Кларк, *Расследования в Ассос. Эспуи, Фрагменты античной архитектуры*. Харрисон и Верралл, *Мифология и памятники Древних Афин*. Hitorff et Zanth, *Recueil des Monuments de Ségeste et Sélinonte*. Magne, *Le Parthénon*. Koldewey and Puchstein, *Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien*. Вальдштейн, *Аргивский ересь*.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ. Историю греческой архитектуры, последовавшую за Героической или первобытной эпохой, можно разделить на следующие периоды:

The АРХАИКА; с 650 по 500 год до н.э.

The ПЕРЕХОДНЫЙ период; с 500 по 460 год до н.э., или к возрождению процветания после персидских войн.

The ПЕРИКЛ; с 460 по 400 год до н.э.

The ФЛОРИДСКИЙ или АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ; с 400 по 300 год до н.э.

The ДЕКАДЕНТ; с 300 по 100 год до н.э.

The Римлянин; 100 г. до н. э. - 200 г. н. э.

Эти даты, конечно, несколько произвольны; невозможно установить точные границы стилевых периодов, которые неизбежно должны пересекаться в определенных точках, но даты, приведенные выше, помогут различить последовательные фазы истории.

АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД. Архаический период характеризуется исключительным использованием дорического ордера, который встречается в самых ранних памятниках завершенным во всех своих частях, но тяжелым по своим пропорциям и грубым по исполнению. Самыми древними известными храмами этого периода являются **храм Аполлона** в Коринфе (650 г. до н.э.?) и **Северный храм** на акрополе в **Селине** на Сицилии (около 610-590 гг. до н.э.). Оба они из грубого известняка, покрытого штукатуркой. Колонны низкие и массивные (от 4½ до 4¾ диаметров в высоту), широко расставлены и имеют очень высокий антаблемент. Триглифы все еще появляются вокруг стены целлы под потолком птеромы - нелогичной детали, которой суждено было исчезнуть в более поздних зданиях. Другие храмы в Селине датируются серединой или второй половиной VI века; у них более высокие колонны и более тонкие профили, чем у только что упомянутых. Великий **храм Зевса** в **Селине** был самым ранним из пяти колоссальных греческих храмов почти идентичных размеров; в плане он имел размеры 360 на 167 футов, но так и не был достроен. Во второй половине VI века были построены важные дорические храмы в Пестуме на Юге Италии и Агригенте на Сицилии; несколько примитивный храм в Ассосе в Малой Азии с грубыми резными изображениями кентавров и чудовищ на архитраве относится к тому же периоду. **Храм Зевса в Агригенте** (рис. 33) - еще один необычный проект, который был вторым из пяти колоссальных храмов, упомянутых выше. Птерома была полностью окружена стенами с выступающими наружу зацепленными колоннами и была необычайной ширины. Стены узкой целлы прерывались тяжелыми опорами, поддерживающими атлантов, или декоративными статуями под потолком. По-видимому, между этими фигурами были окна, но неясно, откуда

они заимствовали свой свет, если только это не было допущено отсутствием метопов между внешними триглифами.

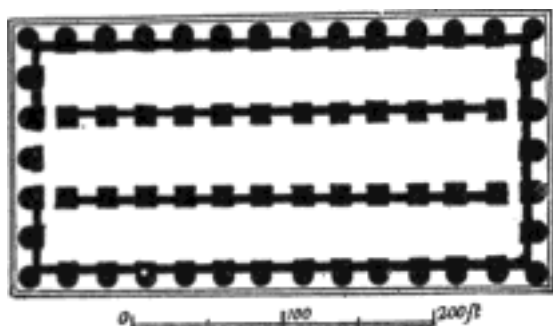


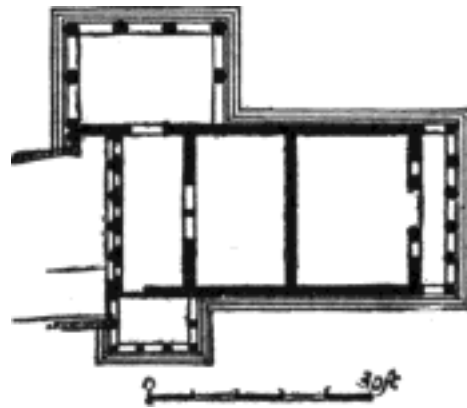
РИС. 33.—ХРАМ ЗЕВСА. АГРИГЕНТ.

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД. В течение переходного периода произошло заметное улучшение пропорций, деталей и мастерства изготовления храмов. Целла стала шире, колонны стройнее, антаблемент светлее. Триглифы исчезли со стены целлы, а скульптура более высокого порядка усилила архитектурный эффект. Профили лепнины и особенно капителей стали более тонкими и утонченными в своих изгибах, в то время как развитие ионического ордера в важных памятниках Малой Азии готовило почву для великолепия эпохи Перикла. Особого внимания заслуживают три храма: **храм Афины** на острове **Эгина**, **Храм Зевса в Олимпии** и так называемый **Тесей** — возможно, храм Геракла — в Афинах. Они относятся к периоду 470-450 гг. до н.э.; все они шестистильные и периптеральные, и на стене целлы нет триглифов. Из трех храмов второй в списке интересен как место проведения тех обрядов, которые предшествовали Панэллинским олимпийским играм и сопровождали их, и как центральная особенность Альтиса, наиболее полной храмовой группы и ограждения среди всех греческих останков. Он был построен из грубого конгломерата, отделан тонкой штукатуркой и украшен скульптурой величайших мастеров того времени. Соседний **Гераион** (храм Геры) был высоко почитаемым и древним святилищем, первоначально построенным из деревянных колонн, которые, согласно Павсанию, по мере того, как они ветшали, одна за другой заменялись каменными. Истинность этого утверждения подтверждается обнаружением среди его руин необычайного разнообразия капителей, соответствующих различным периодам, в которые они были пристроены. Тезеум - наиболее прекрасно сохранившийся из всех греческих храмов, и по изысканности своих форм он превосходит только храмы эпохи Перикла.



РИС. 34.РУИНЫ ПАРФЕНОНА.

ЭПОХА Перикла. Персидские войны можно рассматривать как разделительную линию между переходным периодом и эпохой Перикла. *Подъем* национального энтузиазма, последовавший за изгнанием захватчика, и слава и богатство, которые достались Афинам как чемпионам всей Эллады, привели к великолепной реконструкции аттических памятников, а также к возрождению строительной деятельности в Малой Азии. Благодаря мудрому управлению Перикла и гению Иктина, Фидия и других художников непревзойденного мастерства Афинский Акрополь был увенчан группой зданий и статуй, которым нет равных. Главным из них был **Парфенон**, святилище Афины Парфенос, которое критики всех школ единодушно считали самым безупречным по дизайну и исполнению из всех зданий, возведенных человеком (рис. 31, 34 и **Фронтиспис**). Это был восьмистильный периферийный храм с семнадцатью колоннами по бокам и размерами 220 на 100 футов в верхней части стилобата. Это была работа Иктина и Калликрата, построенная для увековечения благородной статуи богини работы Фидия - стоящей хриселефантиновой фигуры сорока футов высотой. Это был шедевр греческой архитектуры не только из-за утонченности деталей, но и из-за красоты своих скульптурных украшений. Фриз на стене целлы под потолком птеромы, с мастерским мастерством изображающий на низком рельефе Панафинею процессию; скульптурные группы в метопах и великолепные ансамбли олимпийских и символических фигур колоссальных размеров на фронтонах, придавали



завершенности архитектуре величественность.

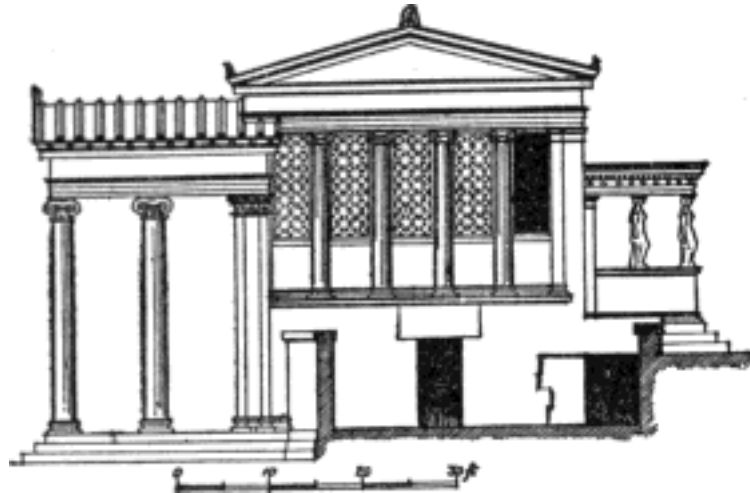


РИС. 35.—ПЛАН ЭРЕХТЕЯ.

РИС. 36. — ЗАПАДНАЯ ОКОНЕЧНОСТЬ ЭРЕХТЕЯ,

ОТРЕСТАВРИРОВАНА. Здесь также горизонтальные изгибы и другие утонченности проявляются в их наивысшем развитии. К северу от него, на Акрополе, стоял **Эрехтейон**, превосходный образец аттическо-ионического стиля (рис. 35, 36). Его странные неровности плана и уровня, а также разнообразие деталей поразительным образом демонстрируют греческое безразличие к простой формальной симметрии, когда сталкиваются с практическими соображениями. Мотивом в данном случае было желание включить в один проект несколько существующих и почитаемых святилищ аттических божеств и героев — Афины Полиас, Посейдона, Пандроса, Эрехтея, Бутеса и др. Начатое неизвестными архитекторами в 479 году до нашей эры и не законченное до 408 года до нашей эры, оно в своих руинах по-прежнему остается одним из самых интересных и привлекательных древних зданий. Его две колоннады разного дизайна, красивый северный дверной проем и уникальное и благородное крыльцо или балкон в виде кариатиды на южной стороне непревзойденны по утонченной красоте в сочетании с энергичностью дизайна.¹¹ Храм в амфипростильном стиле **Ники Аптерос** — Бескрылой Победы — стоит на выступающем отроге Акрополя к юго-западу. Его размеры в плане составляют всего 27 на 18 футов; целла почти квадратная; колонны более прочные, чем у Эрехтеума, а исполнение памятника достойно восхищения. Это было первое завершенное из сохранившихся зданий группы Акрополя и датируется 466 годом до нашей эры

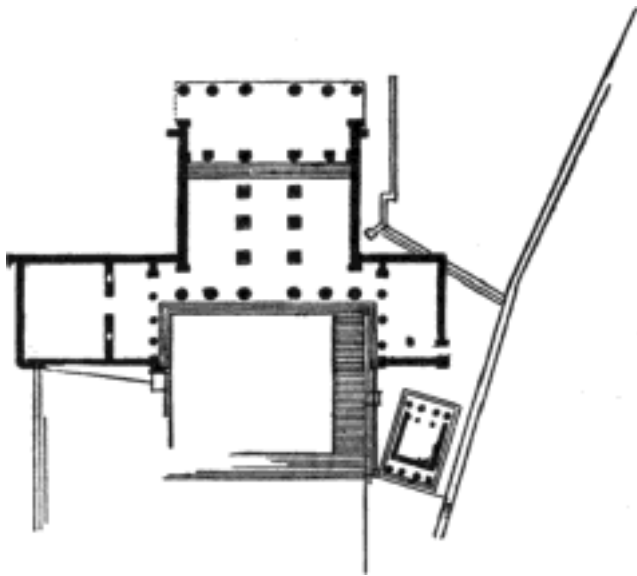
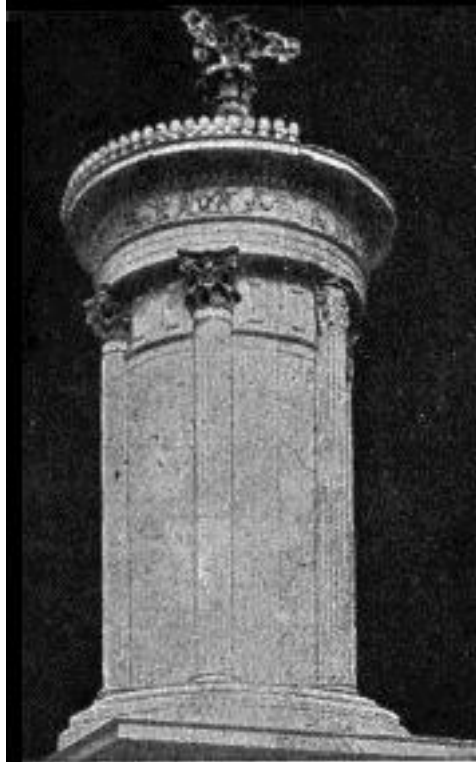


РИС. 37.—АФИНСКИЕ ПРОПИЛЕИ. ПЛАН.

В **Пропилах** (рис. 37), монументальных воротах в Акрополь, дорический и ионический ордера, по-видимому, были впервые объединены (437-432 гг. до н.э.). Это была шедевральная работа Мнесикла. Передний и задний фасады были выполнены в дорическом шестиугольном стиле; к парадному крыльцу примыкали два выступающих боковых крыла, выполненных в меньшем дорическом порядке. Центральный проход вел между двумя рядами ионических колонн к заднему крыльцу, на которое вели пять дверных проемов и которое, как и парадное, было увенчано фронтоном. Все это было выполнено с тем же великолепием и совершенством, что и другие здания Акрополя, и являлось достойными воротами к группе благородных памятников, венчавших эту цитадель аттической столицы. Два ордера были также объединены в храме **Аполлона Эпикурия в Фигалее** (Бассы). Этот храм был возведен в 430 году до н.э. Иктином, который использовал ионический ордер для внутреннего оформления ряда выступающих опор вместо отдельно стоящих колонн в наосе, в котором также была единственная коринфская колонна довольно архаичного дизайна, которая, возможно, использовалась в качестве подставки для статуи или обетного подношения.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ ВЕК. За великолепной архитектурной деятельностью эпохи Перикла последовал период реакции. Череда катастрофических войн — Сицилийская, Пелопоннесская и Коринфская — истощили силы и разрушили мир европейской Греции на семьдесят пять лет, лишив Афины ее превосходства и нанеся раны, от которых она так и не оправилась. Однако во второй половине четвертого века триумф Македонской империи над всеми средиземноморскими землями положил начало новой эре архитектурного великолепия, особенно в Малой Азии. Лейтмотивом искусства того времени было великолепие, как в предшествующую эпоху было художественное совершенство. Вошел в обиход коринфский ордер, как будто ионический был недостаточно богат для роскошного вкуса того времени, и капители и цоколи нового и замысловатого дизайна украшали ионические храмы Малой Азии. В храме **Аполлона Дидимея** в Милете постаменты оснований были выполнены восьмиугольными и украшены панелями с богатой резьбой в виде завитков; а опорам, которые поддерживали внутренние поверхности стен целлы, были приданы капители необычной, но элегантной формы, что-то среднее между ионическим и коринфским типами. Этот храм принадлежит к уже упоминавшемуся списку колоссальных сооружений; его размеры составляли 366 на 163 фута, что делало его самым большим из всех. Знаменитый **Артемизиум** (храм Артемиды или Дианы) имел размеры 342 на 163 фута.

Несколько колонн последнего были украшены скульптурными фигурами, окружающими



нижние барабаны колоссальных шахт.

РИС. 38.—ХОРАГИЧЕСКИЙ
ПАМЯТНИК ЛИСИКРАТУ.

(Восстановленная модель, Нью-Йорк) Самые щедрые расходы были потрачены на небольшие сооружения, святилища и саркофаги. Изящный монумент, который до сих пор можно увидеть в Афинах, воздвигнутый хорагом Лисикратом в знак его победы в хоровых состязаниях, относится к этому периоду (330 г. до н.э.). Он круглый, со слегка куполообразной вкрапленной крышей и украшен изящными ажурными коринфскими колоннами (рис. 38). В Императорском музее в Константинополе хранится несколько саркофагов этого периода, найденных в Сидоне, но выполненных греческими художниками и исключительной красоты. Они выполнены в форме храмов или усыпальниц; самый прекрасный из них, как полагают одни, был сделан для любимого полководца Александра Пердикки, а другие - для персидского сатрапа, который занимает видное место на его скульптурных рельефах, является самым роскошным произведением подобного рода из существующих. Изысканная полихромия его прекрасных рельефов и совершенство богатых деталей карниза, фронтона, черепицы и гребней делают его чрезвычайно интересным и поучительным примером малой архитектуры того периода.

ДЕКАДАНС. После упадка александрийского великолепия греческое искусство так и не восстановило свою древнюю славу, но пламя не погасло внезапно. В то время как в самой Греции работы второго и третьего веков до нашей эры по большей части слабые и безжизненные, как **Стоа Аттала** (175 г. до н.э.) и **Башня ветров** (Клепсида Андроника Кирреста, 100 г. до н.э.) в Афинах или **Портик Филиппа** на Делосе, в Малой Азии все еще было построено несколько достойных произведений. Великолепный **алтарь** возведенный в **Пергаме** Эвменом II (около 180 г. до н.э.) в ионическом ордере, виртуозно сочетал скульптуру необычайной силы с впечатляющей архитектурой. В **Айзанои** ионический **храм Зевса**, некоторые относят к римскому периоду, но демонстрирующий скорее характер хорошей позднегреческой работы, заслуживает упоминания за его элегантные детали, и особенно за фриз, украшенный листьями аканта и завитками, напоминающими коринфскую капитель.

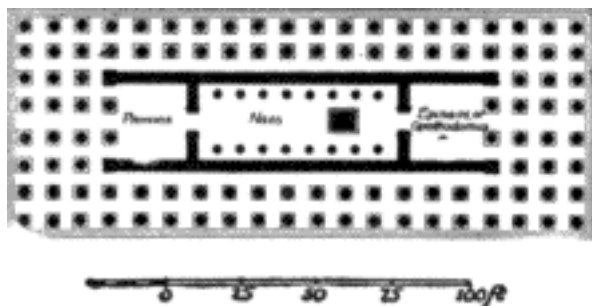


РИС. 39.—ХРАМ ЗЕВСА ОЛИМПийСКОГО. АФИНЫ.

Увеличенный вид

РИМСКИЙ ПЕРИОД. В течение этого периода, *т.е.*, на протяжении второго и первого веков до нашей эры, римское владычество распространялось на греческую территорию, и сооружения, возведенные после завоевания, имеют римский характер и сочетают римские концепции с греческими деталями и *наоборот*. Храм **Зевса Олимпийского** в Афинах (рис. 39), мощное двукрылое здание в коринфском стиле размером 354 на 171 фут, стоящее на обширной террасе, или теменосе, окруженном укрепленной стеной, было начато Антиохом Эпифаном (170 г. до н.э.) на месте ранее незаконченного дорического храма времен Писистрата и завершено под руководством римского архитектора Коссутция. Однако окончательно он был завершён только во времена Адриана, в 130 году н.э. Тем временем Сулла лишил его нескольких колонн¹², которые он перевез в Рим (86 год до н.э.), чтобы использовать при восстановлении храма Юпитера на Капитолии, где они, несомненно, послужили образцами для развития римского коринфского ордена. Колонны были высотой 57 футов, с капителями самого совершенного коринфского типа; пятнадцать из них сейчас стоят, а одна лежит распростёртая рядом. К римскому периоду относятся также **Ворота Агоры** (ок. 35 г. до н.э.), **Арка Адриана** (117 г. н.э.), **Одеон Региллы** или Ирода Аттика (143 г. н.э.) в Афинах и множество храмов и гробниц, театров, арок и т.д. В греческих провинциях.

СВЕТСКИЕ ПАМЯТНИКИ; ПРОПИЛЕИ. Величественные ворота, через которые входили в Акрополь, уже были описаны. Это было самое благородное и совершенное из того класса зданий, прототип которых можно найти в монументальных колоннообразных портиках дворцовой группы в Персеполе. Греки никогда не использовали арки в этих сооружениях и не придавали им такого значения, как большинство других народов древности. Альтис Олимпии, национальная святыня эллинизма, по-видимому, не имела центральных ворот внушительных размеров, но имела ряд незначительных входов, расположенных случайным образом. **Пропилеи в Сунии, Приене и Элевсине** являются наиболее заметными после афинского Акрополя. Из них Ионические ворота в Приене являются самыми прекрасными, хотя более поздние из двух в Элевсине интересны своими античными капителями. (*Анта* = плоская пилястра, украшающая конец стены крыла и обработанная основанием и капителью, обычно отличающимися от таковых у соседних колонн.) Они выполнены в коринфском стиле, украшены крылатыми конями, свитками и гимнами с буйным богатством рисунка, характерным для этого позднего периода.

КОЛОННАДЫ, СТОЙКИ. Они были построены для соединения общественных памятников (таких как театр Дионисия и Одеон в Афинах); или по бокам больших общественных площадей, как в Ассосе и Олимпии (так называемый **Зал Эха**); или как независимые открытые общественные залы, как **Стоа Дипл** в Торице. Они обеспечивали укрытие от солнца и дождя, места для прогулок, встреч с друзьями, общественных собраний и тому подобных

целей. Они редко отличались большими размерами, и большинство из них датируются довольно поздним временем, хотя архаичное сооружение в Пестуме, известное как **базилика**, вероятно, на самом деле было открытым залом такого рода.

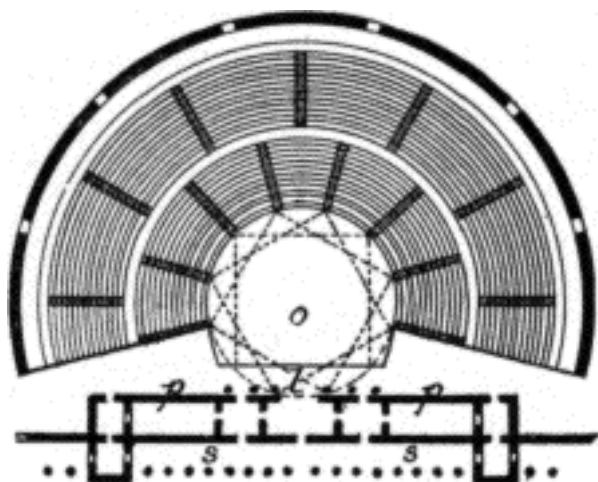


РИС. 40. ПЛАН ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА.

о, Оркестр; л, Логейон; п, Параскенай; с, с, Стоа.

Увеличенный вид

ТЕАТРЫ, ОДЕОНЫ. Они неизменно вырубались в каменистых склонах холмов, хотя в нескольких случаях (Мантиней, Мира, Антифеллус) часть сидений поддерживалась застроенным основанием и стенами, чтобы компенсировать недостаток склона холма под ними. Передняя часть раскопок была окружена сценой и декорацией или фоном, построенным таким образом, чтобы оставить немного больше полукруга для *оркестра* или пространства, окруженного нижним ярусом сидений (рис. 40). Важным элементом на переднем плане оркестра был алтарь Дионису (Вакху), где исполнялся дионисийский хоровой танец. Сиденья образовывали последовательные ступени из камня или мрамора, опоясывающие наклонную выемку, с резными мраморными тронами для жрецов, архонтов и других высокопоставленных лиц. Единственным архитектурным украшением театра была декорация, или *скена*, которая со своими флигелями (*параскенай*), окружавшими сцену (*логейон*), представляла собой постоянное сооружение из камня или мрамора, украшенное дверями, карнизами, пилястрами и т.д. Почти все они погибли; но в Аспенде, в Малой Азии, есть один, все еще довольно хорошо сохранившийся, с богатым архитектурным декором на внутренней стороне. Максимальный диаметр театров сильно различался; так, в Айзанои он составляет 187 футов, а в Сиракузах - 495 футов. Театр Диониса в Афинах (построен в 325 году до н.э.) вмещал тридцать тысяч зрителей.

Одеон отличался от театра главным образом тем, что был меньше и полностью покрыт деревянной крышей. **Одеон Региллы**, построенный Иродом Аттиком в Афинах (143 г. н.э.), является хорошо сохранившимся образцом этого класса, но все следы его кедрового потолка и промежуточных опор исчезли.

ЗДАНИЯ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ СПОРТИВНЫХ СОРЕВНОВАНИЙ. Они включали стадионы и ипподромы для скачек, а также гимнастические залы и галереи для индивидуальных упражнений, купания и развлечений. *Стадионы* и *ипподромы* представляли собой продолговатые ограждения, окруженные ярусами сидений и не имеющие бросающихся в глаза архитектурных особенностей. *Палестра* или *гимнастический зал* — поскольку термины четко не различимы — представлял собой комбинацию кортов, камер, резервуаров

(*piscinæ*) для купальщиков и *exedrae* или полукруглых ниш, снабженных ярусами сидений для зрителей и аудиторов, предназначенных не только для упражнений спортсменов, готовящихся к выступлению на стадионе, но и для обучения и развлечения публики декламациями, лекциями и дискуссиями. Это был прототип римских терм, но менее внушительный, более простой по планировке и украшению. В каждом греческом городе был один или несколько из них, но они почти полностью исчезли, и краткое описание Витрувия и скудные остатки в Александрии, Троаде и Эфесе предоставляют почти единственную информацию, которой мы располагаем относительно их формы и расположения.

ГРОБНИЦЫ. Их немного, и самые важные найдены в Малой Азии. Величайший из них - знаменитый **Мавзолей** в Галикарнасе в Кари, памятник, воздвигнутый царю Мавсолу его вдовой Артемизией (354 г. до н.э.; рис. 41). Он был спроектирован Сатиром и Пифием в ионическом стиле и представлял собой подиум или основание высотой 50 футов и размером 80 на 100 футов, на котором находилась гробница. На этом основании стояла целла, окруженная тридцатью шестью ионическими колоннами и увенчанная пирамидальной крышей, на вершине которой находилась колоссальная мраморная квадрига высотой 130 футов. Он был великолепно украшен Скопасом и другими великими скульпторами статуями, мраморными львами и великолепным фризом. В Британском музее хранятся фрагменты этого самого впечатляющего памятника. В Ксанфе **Памятник Нереид**, названный так из-за скульптурных фигур Нереид, представлял собой нечто похожее, но меньшего масштаба, с шестнадцатью ионическими колоннами. В Милассе была еще одна гробница с открытой коринфской колоннадой, поддерживающей крышу, образованную в виде ступенчатой пирамиды. Некоторые из более поздних высеченных в скале гробниц Ликии в Мирах и Антифелле также могут быть причислены к эллинским произведениям.

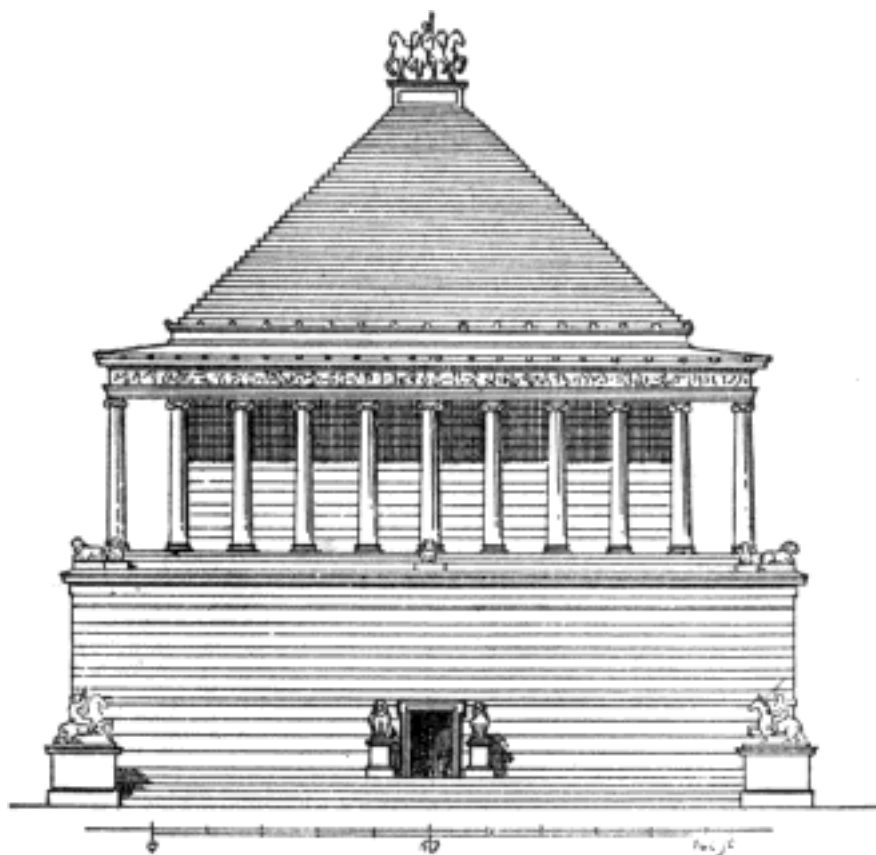


РИС. 41.—ГАЛИКАРНАССКИЙ МАВЗОЛЕЙ.
(Восстановлено автором.)

ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА. Это никогда не приобретало большого значения в Греции, и наши знания о типичном греческом доме в основном почерпнуты из литературных источников. Было найдено очень мало остатков греческих домов, сохранившихся достаточно хорошо, чтобы можно было восстановить даже план. Вероятно, что по общему расположению они напоминали дома Помпеи (см. [стр. 107](#)); но в целом они были незначительны по размерам и убранству. Во внешние стены проникали только входные двери, весь свет поступал из одного или нескольких внутренних дворов. В македонскую эпоху внутренняя архитектура, должно быть, отличалась большей демонстративностью и роскошью, но до нас не дошли останки, имеющие достаточную важность или завершенность, чтобы заслуживать дальнейшего обсуждения.

ПАМЯТНИКИ. В дополнение к уже упомянутому в тексте следует перечислить следующие:

Доисторический период. На островах около Санторина - остатки домов, построенных до 1500 г. до н.э.; в Тиринфе - Акрополь, стены и разные руины; подобное также в Микенах, помимо различных гробниц; стены и ворота на Самосе, Торики, Мениди, Афинах и т.д.

Архаический период. Дорические храмы в Метапонтии (Дурмом отнесены к 610 г. до н.э.), Селине, Агригенте, Пестуме; в Афинах - первый Парфенон; в Малой Азии - примитивный ионический Артемизиум в Эфесе и Гераион на Самосе, последний - старейший из колоссальных греческих храмов.

Переходный период. В Агригенте храмы Согласия, Кастора и Поллукса, Деметры, Эскулапа, все около 480 г. до н.э.; храмы в Селине и Сегесте.

Перикловский период. В Афинах Ионический храм на Иллиссе, разрушенный в нынешнем столетии; на мысе Суний - храм Афины, 430 г. до н.э., частично сохранившийся; в Немее - храм Зевса; в Тегее - храм Афины Элеи (400 г. до н.э.); в Рамне - храмы Фемиды и Немезиды; в Аргосе - два храма, стоа и другие здания; все они были дорическими.

Александрийский период. Храм Диониса в Теосе; храм Артемиды Левкофрины в Магнезии, оба около 330 г. до н.э., ионического ордера.

Декаданс и римский период. В Афинах Стоа Эвмена, ок. 170 г. до н.э.; памятник Филопаппу на Музейном холме, 110 г. н.э.; гимнасий Адриана, с 114 по 137 г. н.э.; двое последних из коринфского ордера.

Театры. Помимо уже упомянутых, есть важные остатки театров в Эпидавре, Аргосе, Сегесте, Яссе (400? г. до н.э.), Делосе, Сикионе и Торики; в Айзаной, Мирах, Телмиссе и Патаре, а также во многих других, менее важных, разбросанных по эллинскому миру. В Таормине находятся обширные руины большого греческого театра, перестроенного в римский период.

11. См. [Приложение](#), стр. 427.

12. Л. Бевьер в *документах Американской классической школы в Афинах* (том I, стр. 195, 196) утверждает, что это были колонны, оставшиеся от старого дорического храма. Это несостоятельно, поскольку Сулла, конечно, не стал бы утруждать себя уничтожением архаичных дорических колонн, в то время как перед ним были такие великолепные коринфские колонны.

ГЛАВА VIII.

РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: "Как и прежде", "Андерсон и Спайерс", "Баумайстер", "Ребер". Choisy, *L'Art de bâtir chez les Romains*. Десгодец, *Рим в его Древнем Величии*. Durm, *Die Baukunst der Etrusker; Die Baukunst der Römer*. Ланчани, *Древний Рим в свете современных открытий; Новые рассказы о Старом Риме; Руины и раскопки Древнего Рима*. De Martha, *Archéologie étrusque et romaine*. Миддлтон, *Древний Рим в 1888 году*.

ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ. Географическое положение Италии давало ей особые и очевидные преимущества для освоения и продвижения на север и запад достижений цивилизации. Нехватка хороших гаваней была единственным недостатком среди благословений великолепного климата, плодородной почвы, разнообразных пейзажей и богатых материальных ресурсов. С глубокой древности дорийские колонисты заселяли южную часть и остров Сицилия, обогатив их великолепными памятниками дорического искусства; финикийская торговля доставляла туда продукты восточного искусства и промышленности. Основание Рима в 753 году до н.э. создало ядро, вокруг которого различные группы населения Италии должны были кристаллизироваться в римскую нацию под доминирующим влиянием латинского элемента. Позже, в результате поглощения покоренных этрусков, к этому сложному народу добавилась раса строителей и инженеров, пока еще грубых и неотесанных в своем искусстве, но которым суждено было стать мощным фактором в развитии новой архитектуры, которая должна была возникнуть в результате контакта практичных римлян с благородным искусством греческих центров.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА. В то время как греки завещали потомкам наиболее совершенные образцы формы в литературном и пластическом искусстве, римлянам оставалось только разработать способы их применения в повседневной материальной жизни. Римляне были прежде всего практичным народом. Их непревзойденное организаторское мастерство проявляется в великолепных административных институтах их правительства, в рамках которых они объединяли самые отдаленные и разнообразные национальности. Казалось бы, им не хватало культуры, но они все же смогли придать формам греческой архитектуры новые формы и развить на их основе мощную архитектуру, адаптированную к совершенно новым условиям. Они поставили инженерные разработки на службу архитектуре, которую приспособили к разнообразным требованиям правительства, общественных развлечений, частной роскоши и общего комфорта. Они покрыли античный мир арками и амфитеатрами, виллами, банями, базиликами и храмами, и все это несло на себе безошибочный отпечаток Рима, хотя и было создано художниками и ремесленниками разных рас. Только выдающийся организаторский гений мог добиться таких результатов.

Римские архитекторы чудесным образом расширили диапазон своего искусства и придали ему гибкость, благодаря которой оно приспособлялось к самому разнообразию материалов и условий. Они сделали арку и свод основой своей дизайнерской системы, используя их в масштабах, о которых ранее и не мечтали, и в сочетании с непревзойденным богатством и величием. Они систематизировали свои методы строительства, чтобы солдаты и варвары могли выполнять грубую конструкцию своих зданий, и сформулировали дизайн декоративных деталей так, чтобы ремесленники средней квалификации могли выполнять их с хорошим эффектом. Они довели принцип повторения мотивов до предела и стремились нейтрализовать любое возникающее в результате

однообразие масштабом и великолепием дизайна. Прежде всего, они превратили планирование в изобразительное искусство, проявив свой гений в удивительном разнообразии комбинаций и в неизменном понимании требований конструктивной уместности, практического удобства и художественного эффекта. Там, где египетская или греческая архитектура демонстрирует один тип плана, римская показывает партитуру.

ГРЕЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ. До последних лет Республики у римлян не было другого искусства, кроме этрусского. Несколько важных зданий, которыми они обладали, были этрусского дизайна и мастерства, за исключением небольшого числа, построенных руками греков. Только во времена Империи римская архитектура приобрела поистине национальную форму. Истинно римская архитектура по своей сути имперская. Переход от примитивного этрусского стиля к великолепию имперской эпохи произошел в результате завоевания греческих государств. Греческие кампании не только обогатили Рим беспрецедентным количеством художественных трофеев; они также привели в Италию множество греческих художников и наполнили умы участников кампании честолюбивым желанием воплотить в своих владениях мраморные колоннады, храмы, театры и пропилеи греческих городов, которые они разграбили. Греческие ордена были переняты, изменены и применены к аркадным конструкциям, а также к перистилям и другим открытым колоннадам. Сочетание колонны и арки породило систему форм, столь же характерную для римской архитектуры, как дорическая или ионическая колоннада для греческой.

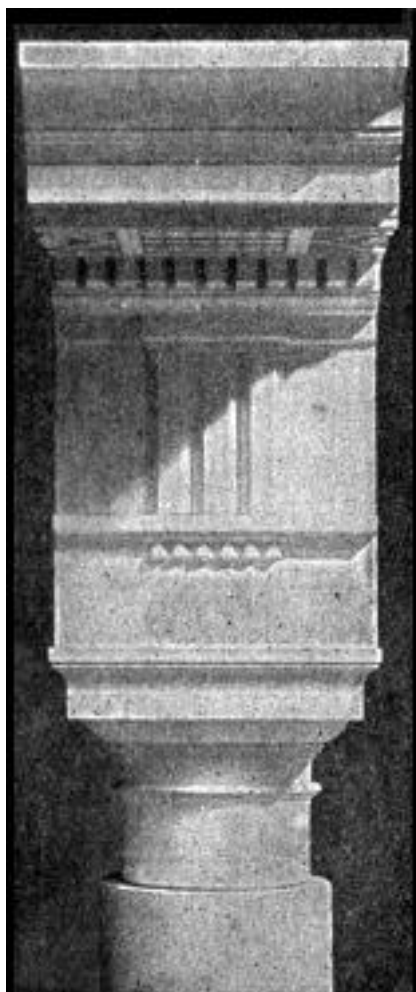


РИС. 42.—РИМСКО-ДОРИЧЕСКИЙ ОРДЕН. (ТЕАТР МАРЦЕЛЛА).

РИМСКИЕ ПОРЯДКИ. Чтобы удовлетворить требования римского вкуса, этруская колонна была сохранена с ее простым антаблементом; дорический и ионический были приняты в

измененном виде; коринфский был преобразован в законченный и независимый ордер, а Композитный был добавлен в список. Постепенно была выработана правильная система пропорций для всех этих пяти орденов, и лепнина была профилирована дугами окружностей вместо более тонких греческих изгибов. При строительстве многоэтажных сооружений порядки накладывались друг на друга, более тонкий на более прочный, в упорядоченной и поэтапной последовательности. Огромные масштабы и количество римских зданий, часто используемые грубые материалы, относительная нехватка высококвалифицированных ремесленников и, прежде всего, необходимость создания определенного объема художественного дизайна, служащего для создания максимально возможного объема архитектуры, в совокупности направляют проработку деталей в единые русла. Таким образом, со временем был установлен своего рода канон пропорций, который был сведен к правилам Витрувием и возрожден в гораздо более подробной и точной форме Виньолой в шестнадцатом веке.

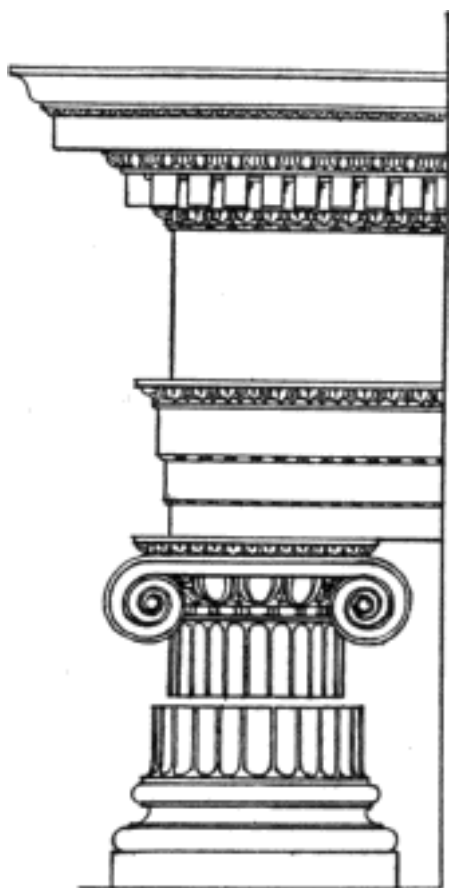


РИС. 43. РИМСКИЙ ИОНИЧЕСКИЙ ОРДЕР.

В каждом из орденов, включая Дорический, колонне было присвоено основание высотой в половину диаметра (единицей измерения является диаметр нижней части древка, *красситудо* Витрувия). Древко было сделано сужающимся примерно на одну шестую диаметра к капительнице, под которой оно заканчивалось *астрагалом*, или воротником из мелких лепных элементов; у основания оно заканчивалось небольшим выступом и скруглением, называемым *поясом*. Антаблемент во всех случаях располагался недалеко от четверти высоты всей колонны. **Тосканский** орден представлял собой рудиментарный или этрусский дорический стиль с колонной высотой в семь диаметров и простым антаблементом без триглифов, зубцов или перемычек. Но известно мало примеров его использования. В **дорическом** стиле (рис. 42) сохранились триглифы и метопы, мутулы и гутты греков; но колонна была сделана высотой в восемь диаметров, стержень был гладким

или имел глубокие углубления, разделенные узкими скруглениями, и обычно снабжался простым формованным основанием на квадратном постаменте. Зубцы использовались только над триглифами, и в некоторых случаях их даже заменяли зубцами; коронка была сделана светлее, чем греческая, а киматий заменил антефикс на боковых карнизах. Ионическая колонна претерпела меньше изменений, и в основном они коснулись меньших форм и деталей капителя. Высота колонны составляла девять диаметров (рис. 43).

Коринфский стиль был выделен в самостоятельный заказ благодаря созданию специального основания из маленьких *торов* и *скотий*, а также с помощью роскошно вырезанных *модиллионов*, или кронштейнов, украшающих карниз и поддерживающих корону над зубчатой формой ложа (рис. 44). Хотя первыми разработчиками *modillion*, вероятно, были греки, его, тем не менее, следует воспринимать как действительно римское устройство, достойно дополняющее по сути римский коринфский ордер. **Композит** был сформирован путем объединения в одну капитель частей ионической и коринфской и придания ей упрощенной формы коринфского карниза. Однако коринфский ордер оставался излюбленным в римской архитектуре.

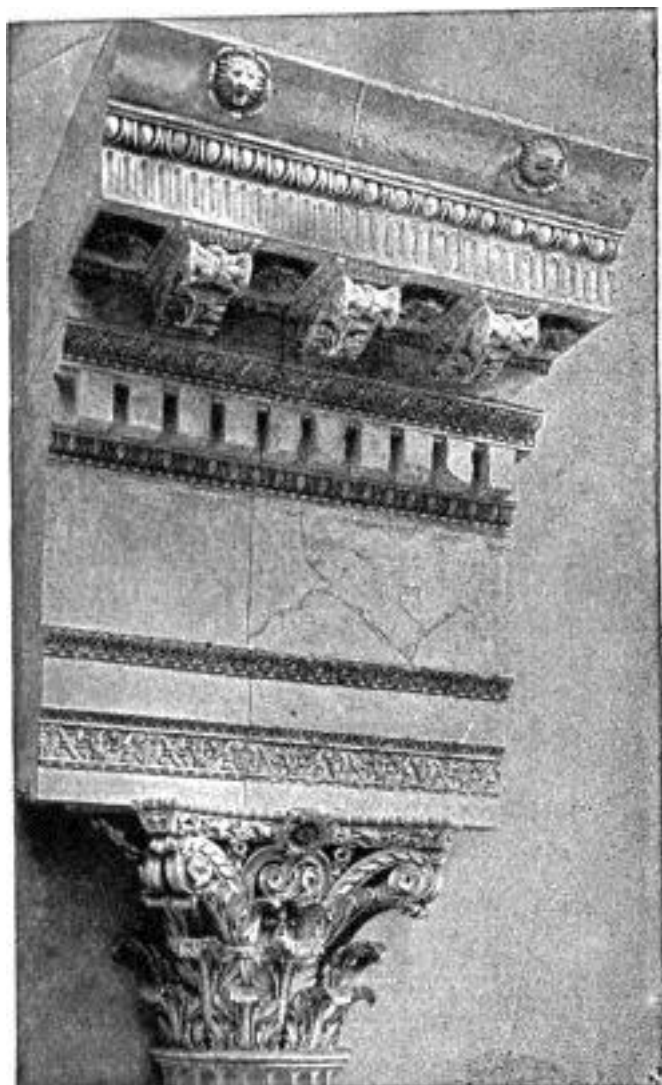


РИС. 44.—КОРИНФСКИЙ ОРДЕН (ХРАМ КАСТОРА И ПОЛЛУКСА).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРДЕНОВ. Римляне внедрились множество новшеств в общем использовании ордеров и обращении с ними. Монолитные валы были предпочтительнее валов, составленных из наложенных друг на друга барабанов. Рифление на них отсутствовало, и когда материалом служил твердый и полудрагоценный камень, такой как

порфир или вердикт, его тщательно полировали, чтобы подчеркнуть его цвет. Эти полированные монолиты часто были огромных размеров, и их использовали в почти невероятных количествах.

Еще одним радикальным отходом от греческого обихода была установка колонн на пьедесталы для обеспечения большей высоты без увеличения размеров колонны и ее антаблемента. Греческий *анта* был развит в римскую пилястру или уплощенную настенную колонну, и каждая свободная колонна или ряд колонн, перпендикулярных фасаду, имела соответствующую пилястру для поддержки конца архитрава. Но самым радикальным нововведением было повсеместное использование зазубренных колонн в качестве настенных украшений или контрфорсов. Зазубренная колонна выступала из стены более чем на половину своего диаметра и была встроена в стену как часть ее вещества (рис. 45). Антаблемент во многих случаях выступал только над колоннами, между которыми он был отодвинут почти к плоскости стены. Эта практика подвергается очевидной критике за то, что она делает колонну излишней, лишая ее функции поддержки непрерывного антаблемента. Возражение имеет меньший вес, когда выступающий антаблемент над колонной служит пьедесталом для статуи или подобного объекта, что возвращает колонне ее функцию опоры (см. Арку Константина, [рис. 63](#)).

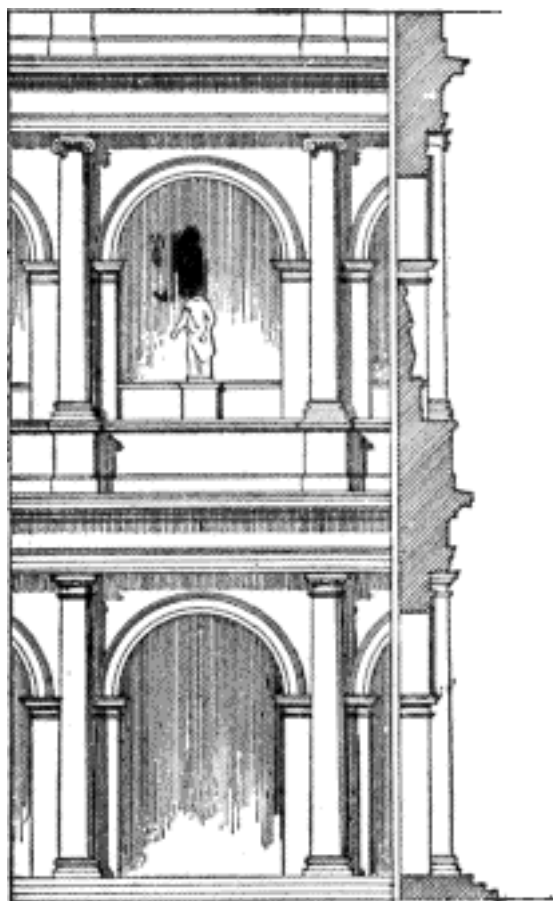


РИС. 45.РИМСКАЯ АРКАДА С ЗАЦЕПЛЕННЫМИ КОЛОННАМИ
(Из Колизея.)

АРКАДЫ. Ордена, хотя, вероятно, сначала использовались только в качестве свободных опор в портиках и колоннадах, рано стали применяться в качестве украшения аркадных сооружений. Эта практика стала повсеместной с увеличением количества многоэтажных аркад, подобных аркадам амфитеатров, где зацепленные колонны были установлены между арками в качестве контрфорсов, поддерживающих антаблементы, которые обозначали разделение на этажи (рис. 45). Эта комбинация подверглась нападкам как ложный и

нелогичный прием, но критика исходит из слишком узкого представления об архитектурных приличиях. Это оправдано как с художественной, так и с логической точки зрения; поскольку это не только обеспечивает наиболее желанную игру света и тени и приятный контраст прямоугольных и изогнутых линий, но и, подчеркивая конструктивные подразделения и элементы здания и вертикальную поддержку опор, это также способствует выразительности и энергичности дизайна.

СВОДЫ. Римляне везде, где это было возможно, как в общественных, так и в частных зданиях, заменяли деревянные потолки сводами из кирпича, бетона или каменной кладки. Этруски были первыми строителями сводов, и Большая клоака, великая канализация Республиканского Рима (около 500 г. до н.э.), до сих пор остается памятником их инженерного мастерства. Вероятно, не только этрусские инженеры (чьи традиции, возможно, были заимствованы из азиатских источников в далеком прошлом), но и азиатские строители из завоеванных восточных провинций были вместе вовлечены в разработку замечательной системы сводчатых конструкций, которой римская архитектура во многом была обязана своим величием. Обычно использовались три типа сводов: бочкообразные, сводчатые, или состоящие из четырех частей, и купольные.

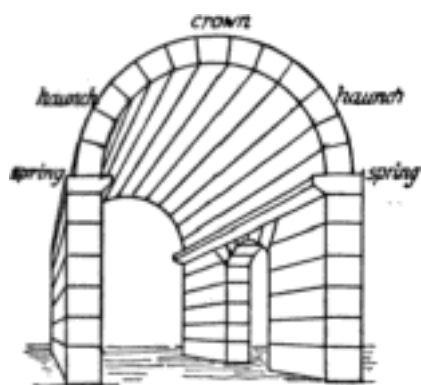


РИС. 46.—БОЧКООБРАЗНЫЙ СВОД.

Бочкообразный свод (рис. 46) обычно имел полуцилиндрическую форму в сечении и использовался для перекрытия коридоров и продолговатых залов, таких как храмовые кельи, или был изогнут по кривой, как в проходах амфитеатра.

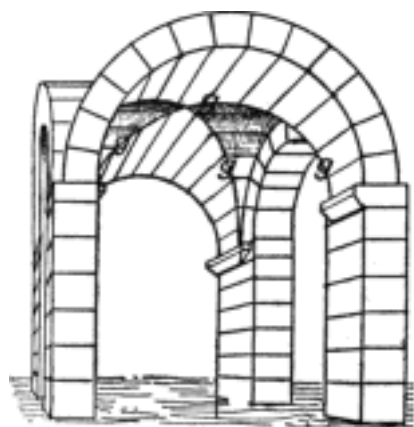


РИС. 47.—ПАХОВЫЙ СВОД.

ж, ж, Пах.

Паховый свод образован пересечением двух бочкообразных сводов (рис. 47). Когда несколько отсеков пазовых сводов располагаются вместе по продолговатой схеме, обеспечивается двойное преимущество. Боковые окна могут быть подняты на всю высоту свода вместо того, чтобы останавливаться ниже его подпружинивания; а вес и тяга свода

концентрируются в нескольких изолированных точках вместо того, чтобы распространяться по всей протяженности боковых стен, как в случае с бочкообразным сводом. Римляне убедились, что достаточно расположить каменную кладку в этих точках массивами под прямым углом к длине зала, чтобы наилучшим образом противостоять боковому толчку свода. Это ясно видно на плане базилики Константина (рис. 58).

Почти во всех римских образцах купол опирался на круглую стену, возведенную из земли, как в Пантеоне (рис. 54). Подвесной купол, поддерживаемый четырьмя или восемью арками над квадратным или восьмиугольным планом, не встречается в настоящих римских зданиях.

Римляне превратили свод в нечто большее, чем просто конструктивное устройство. В их руках он стал элементом интерьера, по крайней мере, не менее важным, чем арка и колонна. Ни один архитектурный стиль никогда не создавал более благородных форм потолка, чем рифленый свод и купол. Более того, использование сводов создало эффект свободного пространства и амплитуды, которые никогда не могли быть компенсированы никакой комбинацией опор и колонн. Это также гарантировало римским памятникам долговечность и отсутствие опасности разрушения огнем, невозможной при любой архитектуре с деревянной крышей, какой бы благородной ни была ее форма или тщательное исполнение.

СТРОИТЕЛЬСТВО. Строительные методы римлян варьировались в зависимости от условий и ресурсов разных провинций, но везде преобладал один и тот же практический дух. Их сводчатая архитектура требовала для поддержки своего огромного веса и сопротивления его разрушительным толчкам опор и контрфорсов огромной массы. Строить их полностью из тесаного камня римлянину казалось нелепым и расточительным. Италия изобилует глиной, известью и продуктом вулканического происхождения, *пуццоланой* (из Путеоли или Поццуоли, где ее всегда добывали в больших количествах), из которой получается превосходный гидравлический цемент. С помощью этих материалов стало возможным использовать неквалифицированную рабочую силу для изготовления большей части этой массивной кладки и с величайшей быстротой и наиболее экономичным способом возводить те колоссальные сваи, которые даже в разрушенном виде вызывают восхищение каждого зрителя.



РИС. 48. КАМЕННАЯ КЛАДКА РИМСКОЙ СТЕНЫ.

a - Кирпичная кладка; b - туф-яшень; r - Opus reticulatum; i - Opus incertum.

КАМЕННАЯ, БЕТОННАЯ И КИРПИЧНАЯ КЛАДКА. Для зданий внешнего декоративного характера, таких как храмы, триумфальные арки и амфитеатры, а также во всех местах, где кирпич и бетон было нелегко достать, использовался камень. Стены были построены путем укладки внутренней и внешней сторон из *тесаного* камня или тесаного камня и заполнения промежуточного пространства щебнем (случайная кладка из необработанного камня), залитым цементом, или бетоном из битого камня и цемента, засыпанного в пространство

последовательными слоями. Цемент превратил все здание в конгломерат, тесно связанный с лицевой кладкой. В Сирии и Египте местное пристрастие к камням огромных размеров было удовлетворено и даже превзойдено, как в террасных стенах Иерусалимского храма, построенных Иродом (стр. 41), и в великолепных сооружениях Пальмиры и Баальбека. Однако в Италии предпочтение отдавалось камням среднего размера, и когда встречаются блоки необычных размеров, на них во многих случаях наносятся ложные стыки, разделяющие их на блоки явно меньшего размера, чтобы они не затмевали здание своими большими размерами. Широкое использование мрамора в августовский период для декоративной облицовки или деревянных панелей в интерьерах со временем привело к нежелательной практике покрытия бетонных зданий имитацией мраморной кладки путем вырезания ложных швов на внешней облицовке из тонких плит этого материала. Обычные бетонные стены часто облицовывались небольшими блоками туфа, называемыми, в зависимости от способа их нанесения, *opus reticulatum*, *opus incertum*, *opus spicatum* и т.д. (Рис. 48). Однако в большинстве случаев облицовка представляла собой тщательно выполненную кирпичную кладку, иногда покрытую слоем штукатурки. Кирпичи были большими, размером от одного до двух квадратных футов там, где они использовались для арок, но треугольными там, где они служили только облицовкой. Кирпичи также использовались при возведении каркасных ребер для бетонных сводов большого пролета.

ВОЗВЕДЕНИЕ СВОДОВ. Здесь, как и при кладке стен, экономия и здравый смысл разработали чрезвычайно простые методы для выполнения масштабных проектов. В то время как своды меньшего размера были, так сказать, отлиты в бетоне по формам из необработанных досок, огромный вес сводов большего размера не позволял поддерживать их во время сушки или “схватывания” на деревянных опорах, возведенных из земли. Соответственно, каркас из легких ребер жесткости сначала был построен на деревянных опорах, и эти ребра, будучи прочно “установлены”, сами становились опорами для промежуточных опор, на которые заливались бетонные заполнители между ребрами жесткости. Весь свод, после того как он был укреплен, действительно образовывал монолитную изогнутую перемычку, не оказывавшую никакого толчка, так что чрезвычайные меры предосторожности против бокового разрушения, практиковавшиеся римлянами, фактически были во многих случаях совершенно излишними.

УКРАШЕНИЕ. Храм Кастора и Поллукса на Форуме (долгое время ошибочно называемый храмом Юпитера Статора) является типичным примером римского архитектурного убранства, в котором богатству отдавалось предпочтение перед более тонкими изысками дизайна (см. рис. 44). Великолепная фигурная скульптура, украшавшая греческие памятники, была бы неуместна в театрах и термах Рима или провинций, даже если бы у них был вкус или умение создавать ее. Традиционный резной орнамент был заменен на свой прежний и превратился в великолепную систему в высшей степени декоративных форм. В этом украшении присутствуют два основных элемента — лист аканта как основа целой серии удивительно разнообразных мотивов; и символизм, представленный в основном тем, что технически называется *гротеском* — несочетаемыми сочетаниями природных форм, например, когда тело младенца заканчивается пучком листвы (рис. 49). Лишь в ограниченной степени мы находим настоящую скульптуру, используемую в качестве украшения, и то в основном для триумфальных арок или мемориальных колонн.



РИС. 49—РИМСКИЙ РЕЗНОЙ ОРНАМЕНТ.
(Латеранский музей.)

Архитектурная лепнина почти всегда была резной, греческие водяные листья и яйца с дротиками составляли основу большинства украшений; но они были значительно доработаны и обработаны с большим количеством мельчайших деталей, чем греческие прототипы. Фризы и полосы обычно украшались листовидным свитком или *ринсо* (удобный французский термин, для которого у нас нет эквивалента). Этот мотив был так же характерен для римского искусства, как гимн был характерен для греческого. Он состоит из непрерывного стебля, поочередно разбрасывающего по обе стороны ветви, которые закручиваются в спирали и богато украшены розетками, листьями аканта, завитками, усиками и соцветиями. В лучших образцах детали были смоделированы с большой тщательностью и мельчайшими подробностями, а сам мотив обработан с необычайным разнообразием и плодovitостью изобретения. Производная и обогащенная форма гимниона иногда использовалась для лент и фриз; а гротески, дельфины, грифоны, младенцы-гении, венки, фестоны, ленты, орлы и маски также являются обычными элементами римской рельефной резьбы.

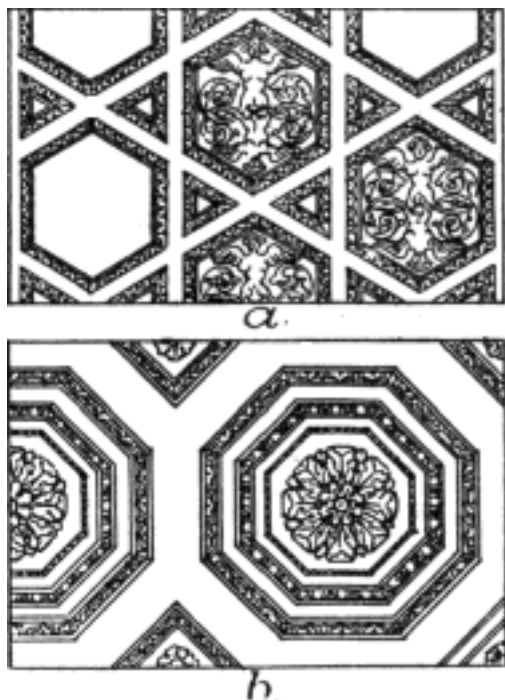


РИС. 50.—РИМСКИЕ ПОТОЛОЧНЫЕ ПАНЕЛИ.
(а, Пальмира; б, Базилика Константина.)

Римляне широко использовали панели и лепную штукатурку в своей внутренней отделке, особенно для потолков. Панели куполов и сводов обычно имели грубую форму при их первом строительстве, а затем отделялись штукатуркой с богатой лепниной и розетками. Панели не всегда были квадратными или прямоугольными, как на греческих потолках, а имели различные геометрические формы в приятных сочетаниях (рис. 50). В работах небольшого масштаба панели и украшения были выполнены в виде рельефа с использованием толстого слоя штукатурки, нанесенного на готовое сооружение, и эти лепные рельефы являются одними из самых изысканных и очаровательных произведений римского искусства. (Бани Тита; Бани в Помпеях; Дворец Цезарей и гробницы в Риме.)

ЦВЕТНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ. Штукатурка также использовалась в качестве основы для росписи, выполненной темперой или методом энкаустики, в последнем случае средством для нанесения цвета был воск, разжиженный горячим утюгом. Помпеи и Геркуланум представляют собой бесчисленные примеры блестящей настенной живописи, в которой яркие основные цвета образуют основу, а полунатуралистическое, полуфантастическое изображение фигур, архитектуры и пейзажа сочетается с гирляндами, виноградными лозами и чисто условным орнаментом. Мозаика также использовалась для украшения полов и стен, а иногда и потолков.¹³ Более поздние императорские бани и дворцы были особенно богаты мозаикой, называемой *opus Grecanicum*, выполненной из бесчисленных мельчайших кубиков камня или стекла, как в Термах Каракаллы и на Вилле Адриана в Тиволи.

Стенам монументальных интерьеров, таких как храмы, базилики и термы, великолепие цвета придавалось путем облицовки их тонкими плитами редкого и богато окрашенного мрамора. Кажется, что не было никаких ограничений на стоимость или количество этих драгоценных материалов. Византийская архитектура заимствовала из этой практики свою систему цветового оформления интерьера.

¹³. См. *Историю живописи* Ван Дайка, стр. 33.

ГЛАВА IX.

РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА—Продолжение.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Те же, что и для главы VIII. Также Гул и Конер, *Жизнь древних греков и римлян*. Адамс, *Руины дворца Спалато*. Гори, *Рим и Кампанья*. Камерон, *Римские бани*. Мау, тр. Келси, *Помпеи, их жизнь и искусство*. Mazois, *Ruines de Pompeii*. Von Presuhn, *Die neueste Ausgrabungen zu Pompeii*. Лес, *Руины Пальмиры и Баальбека*.

ЭТРУССКИЙ СТИЛЬ. Хотя первые греческие архитекторы работали в Риме еще в 493 году до н.э., архитектура Республики была практически этрусской почти до 100 года до н.э. Все ее памятники, состоящие в основном из городских стен, гробниц и храмов, отмечены общей грубостью деталей, что указывает на отсутствие художественной утонченности, но они демонстрируют значительное конструктивное мастерство. В этрусских стенах мы встречаемся как с многоугольной, так и с правильной каменной кладкой; в обоих видах истинная арка предстает как почти универсальная форма для ворот и проемов. Известным примером являются Ворота Августа в Перудже, поздняя работа, перестроенная около 40 г. до н.э., но полностью выполненная в этрусском стиле. В Волатерре (Volterra) есть еще одни арочные ворота, а в Перудже фрагменты еще одних кажутся встроенными в современные стены.

Этруски строили как структурные, так и раскопанные гробницы; как правило, они состояли из одной камеры со слегка сводчатой или остроконечной крышей, которая в более крупных гробницах опиралась на тяжелые квадратные опоры. Интерьеры были увешаны картинами; снаружи было мало украшений, за исключением фронтона и дверного проема. Последний имел ступенчатую или формованную раму с любопытными *крестовинами* или ушками, выступающими сбоку наверху. Фронтон напоминал деревянные крыши этрусских храмов, но был грубым в деталях, особенно в лепнине. Встречаются также надгробные памятники других типов, такие как *чиппи* или мемориальные столбы, иногда группами по пять человек на одном постаменте (гробница в Альбано).

Среди храмов этрусского стиля главным был храм **Юпитера Капитолийского** на Капитолии в Риме, уничтоженный пожаром в 80 году до нашей эры. Три узких помещения, расположенные бок о бок, образовывали целлу, почти квадратную в плане, которой предшествовало шестиугольное крыльцо с огромными дорическими, или, скорее, тосканскими, колоннами, расположенными в трех широко расставленных нефах и несущими тяжелые деревянные наличники. Крыша была деревянной; циматий и украшения, а также статуи на фронте были терракотовыми, раскрашенными и позолоченными. Детали в целом свидетельствовали о знакомстве с греческими моделями, которые проявлялись в униженных и неуклюжих имитациях тригливов, карнизов, антефиксов и т.д.

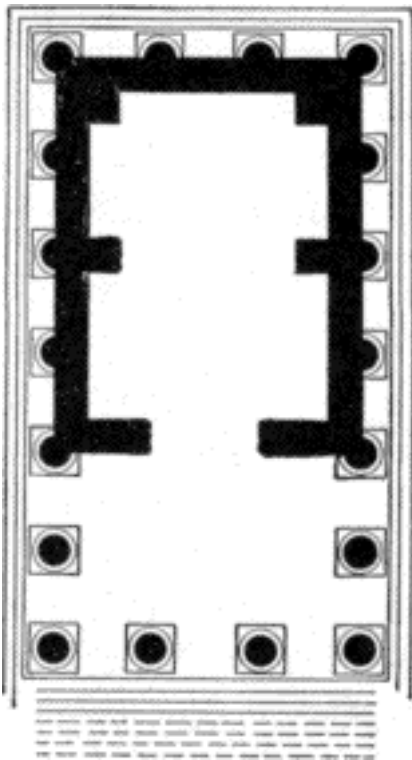


РИС. 51.—ХРАМ ФОРТУНЫ ВИРИЛИС. ПЛАН.

В ГРЕЧЕСКОМ СТИЛЕ. Победы Марцелла при Сиракузах в 212 году до н.э., Фабия Максима при Таренте (209 год до н.э.), Фламиния (196 год до н.э.), Муммия (146 год до н.э.), Суллы (86 год до н.э.) и других в различных греческих провинциях неуклонно увеличивали популярность греческой архитектуры и количество греческих художников в Риме. Храмы последних двух столетий до нашей эры и некоторые более раннего периода, хотя и оставались этрусскими по планировке, во многих случаях были сильно греческими по характеру своих деталей. Некоторые из них сохранились до нашего времени в сносном виде. Храм **Фортуны Вирилис** (на самом деле Форс Фортуна), построенный во втором веке (?) до н.э., представляет собой псевдопериптерический храм в четырехстильном простиле с высоким *подиумом* или цоколем, типичной этрусской целлой и глубоким притвором, ныне замурованным, но полностью греческим по элегантным деталям ионического ордера (рис. 51). Два круглых храма, оба ошибочно называемых **Храмами Весты**, один в Риме возле Большой Клоаки, другой в Тиволи, принадлежат к памятникам греческого стиля. Первая, вероятно, была посвящена Гераклу, вторая, вероятно, Сивиллам; последняя сохранилась гораздо лучше из двух. Оба были окружены перистильями из восемнадцати коринфских колонн и, вероятно, покрыты куполообразными крышами из позолоченной бронзовой черепицы. Коринфский ордер присутствует здесь в комплекте с модиллионным карнизом, но четкость деталей и тонкость исполнения присущи греку, а не римлянину. Эти храмы датируются примерно 72 годом до н.э., хотя храм в Риме, вероятно, был перестроен в первом веке нашей эры (рис. 52).

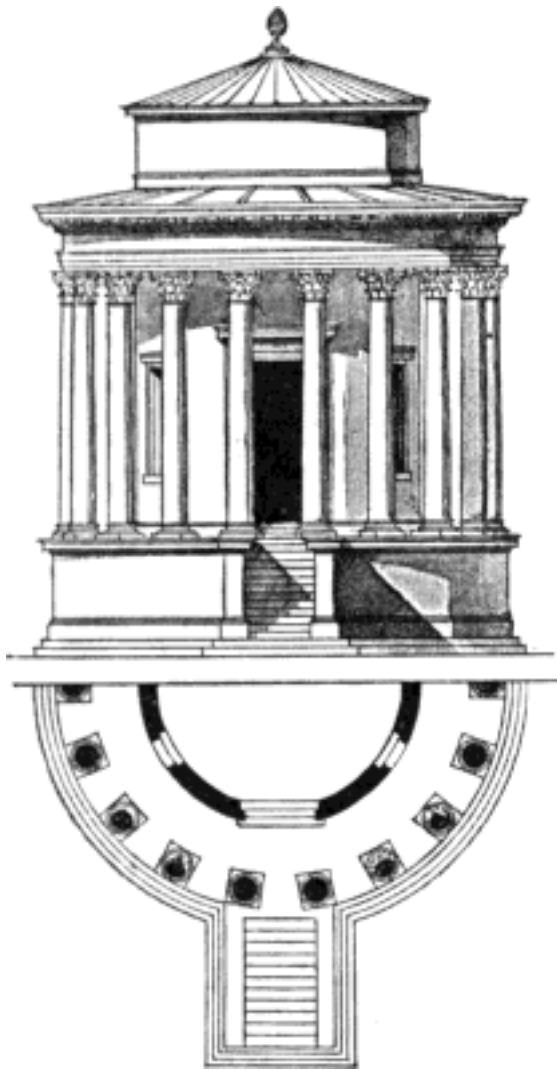


РИС. 52.—КРУГЛЫЙ ХРАМ. ТИВОЛИ.

ИМПЕРСКАЯ АРХИТЕКТУРА; ЭПОХА АВГУСТА. Даже в храмах греческого стиля доминируют римские концепции плана и композиции. Греческий архитектор не был волен воспроизводить текстуально греческие узоры или детали, как бы сильно он ни впечатлял греческим характером все, к чему бы ни прикасался. Требования императорского величия и строительство грандиозных сооружений различной формы и сложной структуры, таких как термы и амфитеатры, требовали новых приспособлений и комбинаций планирования и инженерии. Правление Августа (27 г. до н.э.-14 г. н.э.) положило начало имперской эпохе, но многие произведения, созданные до и после его правления, по праву стиля принадлежат эпохе Августа. В целом, мы находим в произведениях этого периода счастливейшее сочетание греческой утонченности с римским величием. Именно в этот период Рим впервые приобрел вид богатой и блистательной столицы, хотя путь для этого был подготовлен упорядочением и украшением Римского форума и возведением множества храмов, базилик, форумов, арок и театров в течение жизни поколения, предшествовавшего восшествию на престол Августа. В его правление были заложены или завершены портик Октавии, форум Августа, Септа Юлия, первый пантеон, примыкающие к нему Термы Агриппы, театр Марцелла, первый из императорских дворцов на Палатине и длинный список храмов, включая храмы диоскуров (Кастора и Поллукса), Марса Ультора, Юпитера Тонана на Капитолии и другие в провинциях; помимо колоннад, статуй, арок и других украшений, которым почти нет числа.

БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ИМПЕРСКИЕ РАБОТЫ. При преемниках Августа великолепие возросло почти до сказочных пределов, как, например, в огромном количестве слоновой кости и золота в знаменитом Золотом доме Нерона. После великого пожара в Риме, предположительно разожженного агентами этого императора, была введена более правильная и монументальная система планировки улиц и застройки, и им был издан первый муниципальный закон о строительстве. Правлению Веспасиана (68-79 гг. н.э.) мы обязаны перестройкой в римском стиле и в коринфском стиле храма Юпитера Капитолийского, Терм Тита и началом строительства амфитеатра Флавиев, или Колизея. Оба последних по названию здания стояли на месте Золотого дома Нерона, большая часть которого была снесена, чтобы освободить для них место. В последние годы первого столетия была возведена арка Тита, закончен Колизей, построены амфитеатры в Вероне, Поле, Реджо, Тускулуме, Ниме (Франция), Константине (Алжир), Помпеях и Геркулануме (эти два последних города и Стабии были восстановлены после землетрясения 63 года н.э.), а также арки, мосты и храмы, возведенные по всему римскому миру.

Первая половина II века отличалась великолепными архитектурными достижениями времен правления Адриана (117-138 гг. н.э.) в Риме и провинциях, особенно в Афинах. Почти все его работы были отмечены большим достоинством концепции, а также красотой деталей. Во второй половине века в Хаурани (Сирия) была возведена очень интересная серия зданий, в которых греческие и арабские рабочие под руководством римлян создавали образцы мощной каменной архитектуры со смешанным римским и сирийским характером.

Самые замечательные термы Рима относятся к третьему веку — термы Каракаллы (211-217 гг. н.э.) и Диоклетиана (284-305 гг. н.э.). Их руины сегодня считаются одними из самых впечатляющих остатков древности. В Сирии храмы Солнца в Баальбеке и Пальмире (273 г. н.э., при Аврелиане) и большой дворец Диоклетиана в Спалато, в Далмации (300 г. н.э.), до сих пор являются предметом восхищения немногих путешественников, достигающих этих отдаленных мест.

В то время как в третьем и четвертом веках наблюдался заметный упадок чистоты и утонченности деталей, многие из более поздних работ того периода демонстрируют замечательную свободу и оригинальность концепции. Но эти работы на самом деле не римские, они иностранные, то есть провинциальные изделия; и перенос столицы в Византию показал, что Рим все больше обращал свой взор на Восток в поисках своей силы и своего искусства.

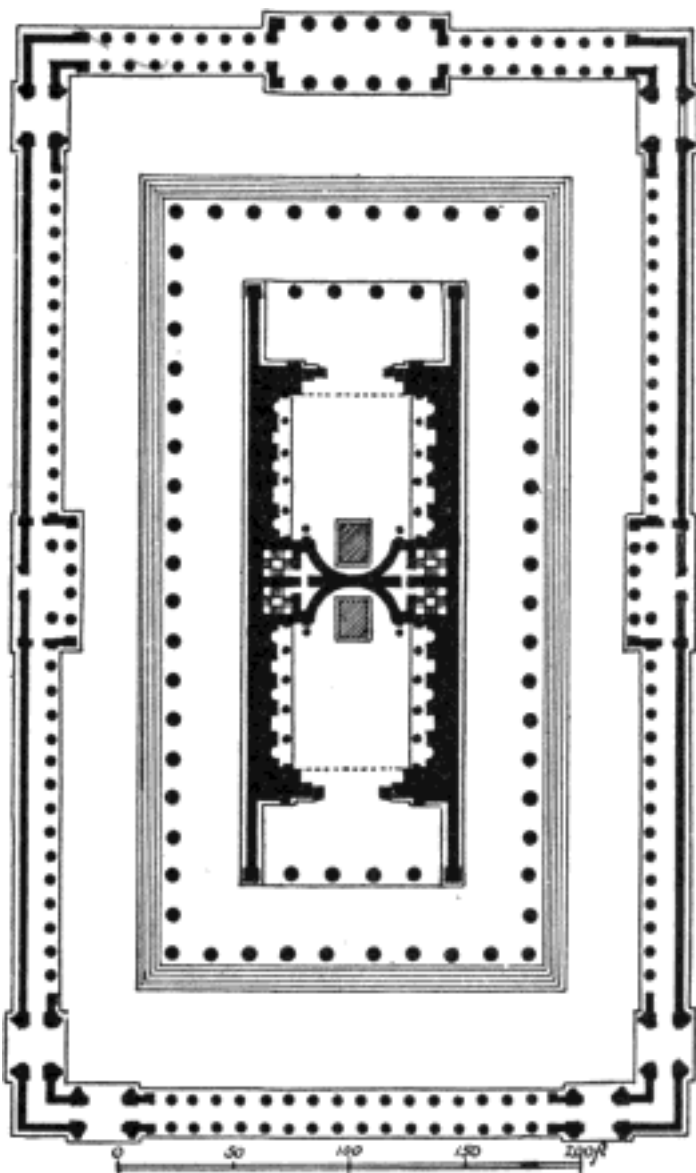


РИС. 53. ХРАМ ВЕНЕРЫ И РИМА. ПЛАН.

ХРАМЫ. Римляне строили как прямоугольные, так и круглые храмы, и в их обработке было много разнообразия. В прямоугольных храмах высокий *подиум*, или цоколь, был заменен греческим ступенчатым *стилобатом*, а простильный план был более распространен, чем периферический. Целла была относительно короткой и широкой, парадное крыльцо - чрезмерно глубоким и часто разделялось продольными рядами колонн на три прохода. В большинстве случаев экстерьер целлы в храмах простильского типа был украшен зацепленными колоннами. Бочкообразный свод придавал интерьеру вид простора, невозможный при греческой системе деревянного потолка, опирающегося на двойные ряды колонн. Вместо них свободные или зацепленные колонны вдоль боковых стен получили ребра свода. Потолок между этими ребрами был богато обшит панелями или кессонирован и роскошно позолочен. Храмы **Фортуны Вирилис** и **Фаустины** в Риме (последний построен в 141 году н.э., а его руины включены в современную церковь Сан-Лоренцо в Миранде), а также красивый и превосходно сохранившийся **дом Карре** в Ниме (Франция) (4 год н.э.) являются примерами этого типа. Храм **Согласия**, от которого сохранился только подиум, и небольшой храм Юлия (оба на Форуме) иллюстрируют другую форму простильного храма, в котором крыльцо находилось на длинной стороне целлы. Некоторые из более крупных храмов были периферийными. Храм **Диоскуров** (Кастора и Поллукса) на Форуме был одним из самых великолепных из них и, безусловно, самым богатым деталями (рис. 44). Весьма

примечательным был двойной храм **Венеры и Рима**, расположенный к востоку от Форума, спроектированный императором Адрианом около 130 года нашей эры (рис. 53). Это было обширное псевдодиптеральное сооружение, содержащее две кельи в одной структуре, их статуи-ниши или апсиды сходились спина к спине в центре. Храм стоял посреди внушительного колоннообразного перибола, в который вели великолепные ворота. Другие важные храмы уже упоминались на [стр. 91](#).

Помимо двух уже описанных круглых храмов, следует упомянуть храм Весты, примыкающий к Дому Весталок в восточной части Форума. В Баальбеке находится круглый храм, антаблемент которого изгибается внутрь между широко расставленными колоннами, пока не коснется целлы в середине каждого межколонья. Это иллюстрирует капризы дизайна, которые иногда возникали в результате пренебрежения традициями и стремления к оригинальности (273 год н.э.).

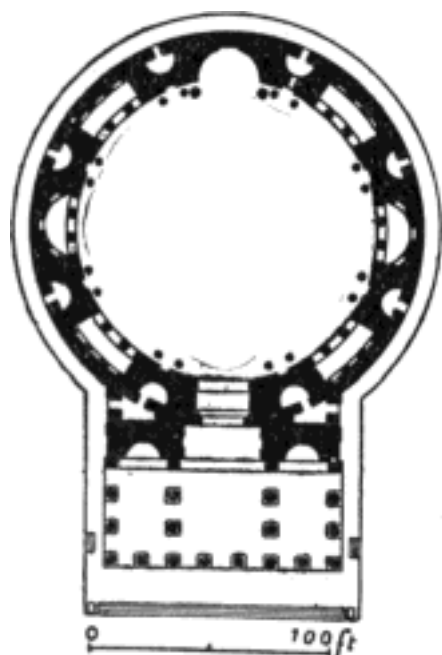


РИС. 54.—ПЛАН ПАНТЕОНА.

ПАНТЕОН. Самым благородным из всех круглых храмов Рима и всего мира был **Пантеон**. Он был построен Адрианом в 117-138 годах нашей эры на месте более раннего прямоугольного храма с тем же названием, возведенного Агриппой. Его внутренний диаметр составляет 142 фута ; стена имеет толщину 20 футов и поддерживает полусферический купол, поднимающийся на высоту 140 футов (рис. 54, 55). Свет проникает исключительно через круглое отверстие диаметром 28 футов в верхней части купола - самый простой и впечатляющий из возможных способов освещения. Попадающие внутрь дождь и снег не оказывают заметного влияния на температуру в огромном зале. Здесь есть единственный вход с благородными бронзовыми дверями, ведущими непосредственно внутрь, вокруг которого расположены семь ниш, попеременно прямоугольных и полукруглых в плане, обрамленных коринфскими колоннами, которые облегчают, не ослабляя массы окружающей стены. Первоначально эта стена была инкрустирована богатым мрамором, а большой купол, украшенный глубокими кессонами из прямоугольных панелей, был украшен розетками и лепниной из позолоченной штукатурки. Купол, по-видимому, состоял из многочисленных арок и ребер жесткости, был заполнен и, наконец, покрыт бетоном. Недавнее исследование обнаженной части его внутренней поверхности убедило автора в том, что внутренняя обшивка панелями была выполнена после, а не во время строительства, путем вырезания панелей из массы кирпича и бетона, без учета формы и положения исходного каркаса ребер.

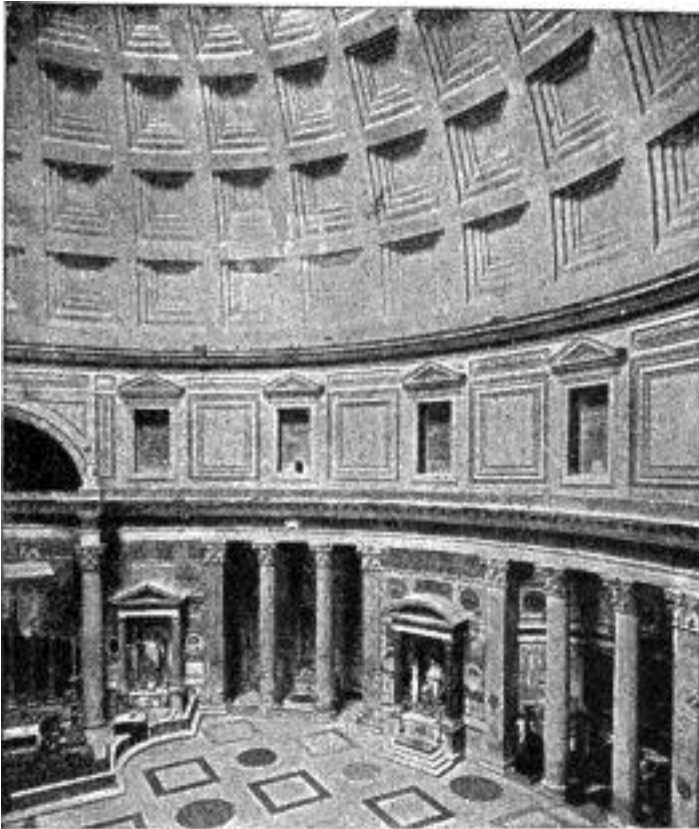


РИС. 55.ИНТЕРЬЕР ПАНТЕОНА.

Экстерьер (рис. 56) получился менее удачным, чем интерьер. Остроконечное крыльцо с двенадцатью превосходными гранитными колоннами высотой 50 футов, трехнефное в плане в этрусском стиле и первоначально покрытое бронзовым потолком, было перестроено с использованием материалов и по плану первоначального пронаоса Пантеона Агриппы. Круглая стена позади него облицована тонкой кирпичной кладкой и демонстрирует, подобно куполу, множество любопытных арок, напоминающих о традиционных конструктивных мерах предосторожности, здесь совершенно бесполезных и фиктивных, поскольку лишь поверхностных. Облицовка из мрамора снизу и штукатурки сверху когда-то скрывала эту кирпичную облицовку. Портик, несмотря на его слишком крутой фронтон (когда-то украшенный "гигантомахией" из позолоченной бронзы) и его несколько неловкую ассоциацию с круглым зданием, тем не менее, является благородным произведением, его капители из пентелийского мрамора входят в число лучших известных образцов римского коринфского стиля. В целом Пантеон является одним из величайших шедевров мировой архитектуры.

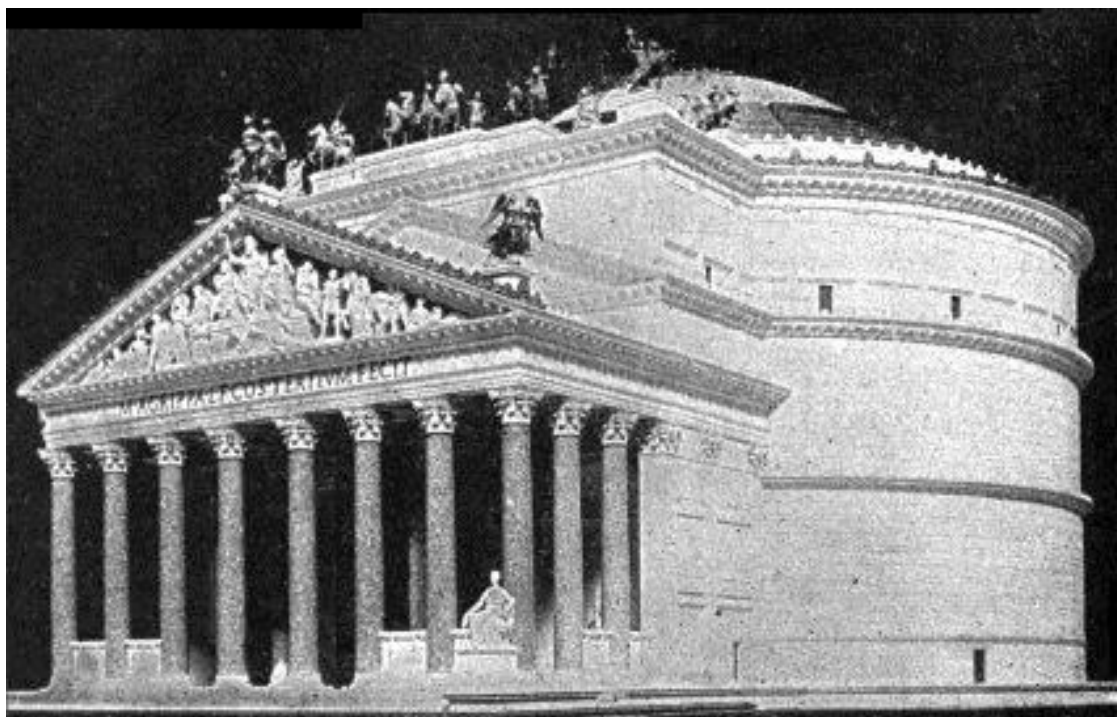


РИС. 56. ВНЕШНИЙ ВИД ПАНТЕОНА.
(С модели из Музея Метрополитен, Нью-Йорк.)

ФОРУМЫ И БАЗИЛИКИ. Форумы были местами массовых собраний. Главный из них в Риме, **Великий форум**, или **Римский форум**, сначала был просто пустым пространством неправильной формы, вокруг и в котором, как средоточии гражданской жизни, постепенно скапливались храмы, залы, колоннады и статуи. Систематический римский ум со временем привел эти случайные скопления к упорядоченной и монументальной форме; сменявшие друг друга императоры расширяли их и добавляли новые форумы ценой огромных затрат и с большим великолепием архитектуры. Владения Юлия, Августа, Веспасиана и Нервы (или Домициана), примыкавшие к Римскому форуму, представляли собой великолепные ограды, окруженные высокими стенами и одинарными или двойными колоннадами. В каждом был храм или базилика, помимо ворот, мемориальных колонн или арок и бесчисленных статуй. **Форум Траяна** превосходил все остальные; он занимал площадь в тридцать пять тысяч квадратных ярдов и включал, помимо основной площади, куда вход осуществлялся через триумфальную арку, базилику Ульпия, храм Траяна и его колоссальную дорическую колонну Победы. Как по размерам, так и по красоте он считался главной архитектурной достопримечательностью города (рис. 57). Все шесть форумов вместе содержали тринадцать храмов, три базилики, восемь триумфальных арок, много портиков и ряд других общественных сооружений. ¹⁴ Кроме этих, нетто-работы колоннад покрыты большие участки города, предоставляя защищенную связь в любом направлении, а вот и нет расширения на квадраты или сад, окруженный peristyles.

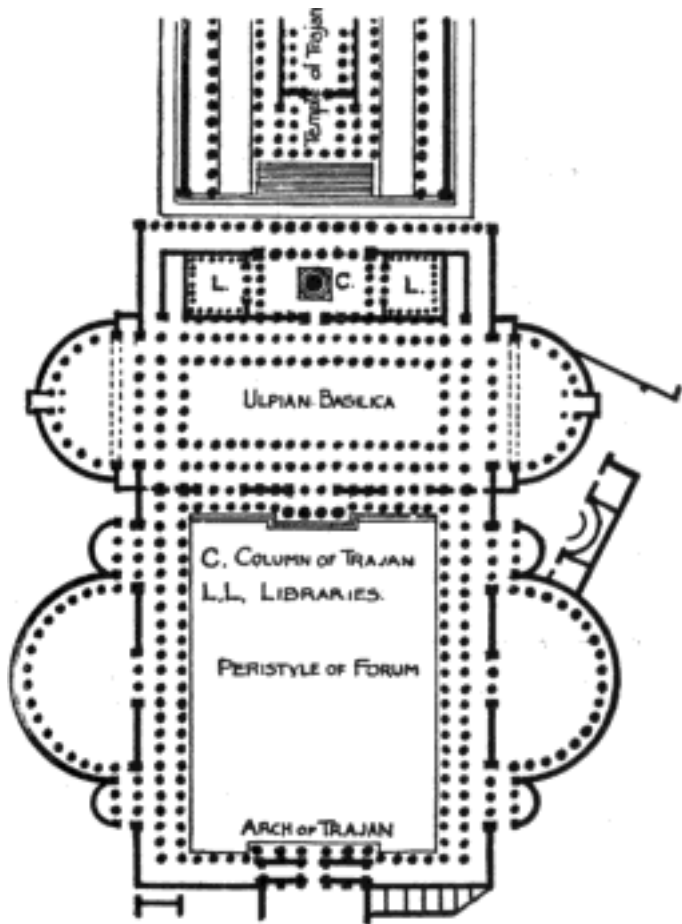


РИС. 57.—ФОРУМ И БАЗИЛИКА ТРАЯНА.

Вид увеличенного размера

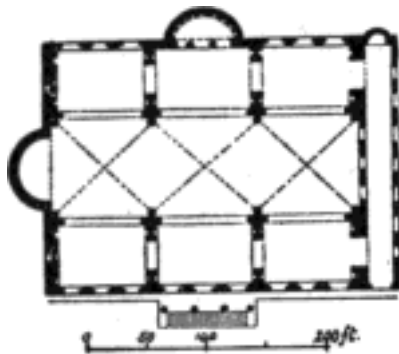


РИС. 58.—БАЗИЛИКА КОНСТАНТИНА. ПЛАН.

Общественные дела Рима, как судебные, так и коммерческие, в основном велись в *базиликах*, больших зданиях, состоящих обычно из широкого и высокого центрального нефа, обрамленного более низкими боковыми нефами и заканчивающегося с одного или обоих концов апсидой или полукруглым углублением, называемым *трибуной*, в котором находились места для магистратов. Боковые нефы были отделены от нефа колоннами, поддерживающими одноэтажную стену, прорезанную окнами над крышами боковых нефов. В некоторых случаях последние были двухэтажными, с галереями; в других центральное пространство было открыто небу, как в Помпеях, что наводит на мысль о происхождении базилики от открытой площади, окруженной колоннадами, или от самого форума, с которым мы обычно его ассоциируем. Самыми важными базиликами Рима были **Семпронианская**, **Эмилианская** (около 54 г. до н.э.), **Юлианская** на Большом форуме (51 г. до н.э.) и

Ульпианская на форуме Траяна (113 г. н.э.). Последние две, вероятно, были открытыми базиликами, только боковые проходы были перекрыты. Ульпиан (рис. 57) был самым великолепным из всех и в сочетании с Форумом Траяна образовывал одно из самых внушительных монументальных скоплений колоннообразной архитектуры, которые в значительной степени способствовали великолепию римской столицы.

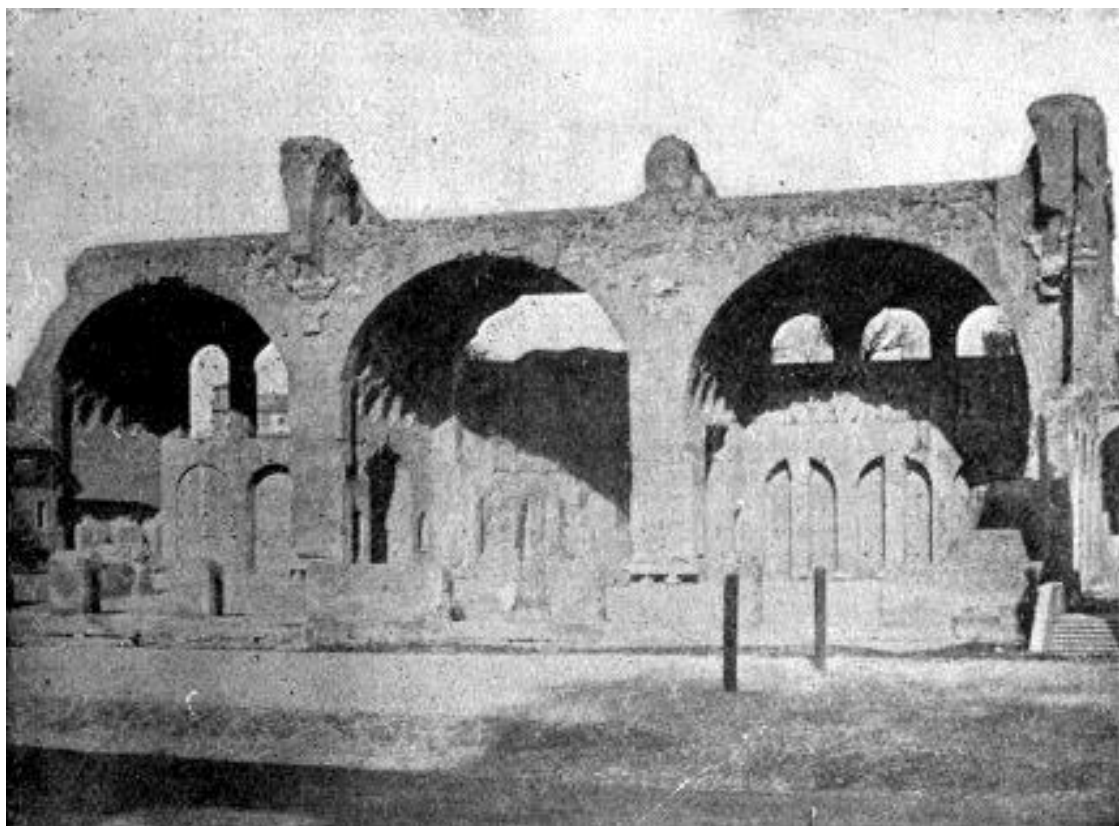


РИС. 59.—БАЗИЛИКА КОНСТАНТИНА. РУИНЫ.

Эти памятники часто страдали от того, что горели их деревянные крыши. Именно Константин завершил строительство первой сводчатой несгораемой базилики, начатой его предшественником и соперником Максенцием, на месте бывшего Храма Мира (рис. 58, 59). Его дизайн воспроизводится на большом масштабе плана тепидарий-залах *thermæ*, боковые выемки, были превращены в сплошной боковой проход, прокалывая арки сквозь скалы-стены, которая их разделяет. Над внушительными сводами этих ниш и под поперечными сводами нефа были окна, пропускавшие много света. *Притвор*, или притвор, предшествовал залу с одного конца; был также боковой вход с Виа Сакра и апсида или трибуна для магистратов напротив каждого из этих входов. Размеры главного зала (325 × 85 футов), высота его свода (117 футов) и великолепие его колонн и инкрустаций вызвали всеобщее восхищение и оказали мощное влияние на более позднюю архитектуру.

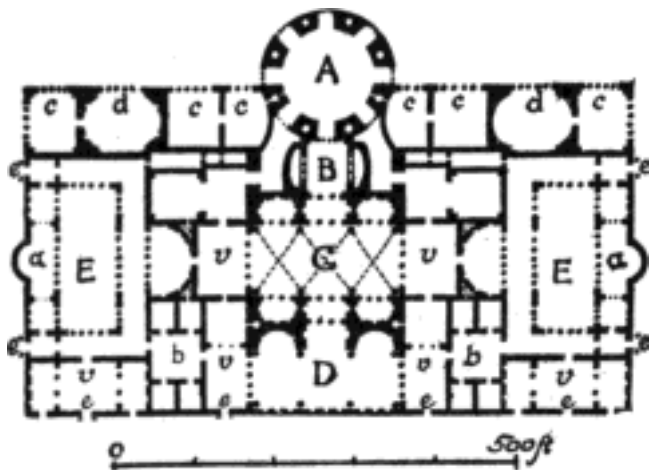


РИС. 60.—ТЕРМЫ КАРАКАЛЛЫ. ПЛАН ЦЕНТРАЛЬНОГО БЛОКА.

А, Кальдарий, или Горячая ванна; В, Промежуточная камера; С, Тепидарий, или Теплая ванна; D, Фригидарий, или Холодная ванна; Е, Перистили; а, Гимнастические залы; b, Раздевалки; с, Холодильные камеры; d, Малые площадки; е, Входы; v, Вестибюли.

Увеличенный вид

ТЕРМЫ. Досуг римского народа в основном проводился в больших банях, или *термах*, которые в значительной степени заменили современный клуб. Учреждения, возведенные императорами для этой цели, представляли собой обширные и сложные скопления больших и малых залов, дворов и камер в сочетании с мастерским пониманием художественной уместности и эффекта в последовательности продолговатых, квадратных, овальных и круглых помещений и в соотношении больших и меньших масс. Они представляли собой сочетание греческой *палестры* с римской *бальнеей* и объединили в одном гармоничном дизайне великолепные общественные купальни, частные бани для отдельных лиц и семей, места для гимнастических упражнений и игр, корты, перистили, сады, залы для литературных развлечений, комнаты отдыха и все сложные помещения, необходимые для обслуживания всего заведения. Они были построены с явным пренебрежением к затратам и украшены с великолепной экстравагантностью. Самыми ранними были **термы Агриппы** (27 г. до н.э.) за Пантеоном; следующими можно упомянуть термы **Тита**, построенные на фундаментах Золотого дома Нерона. Остатки **Терм Каракаллы** (211 г. н.э.) образуют самую обширную массу руин в Риме и ясно демонстрируют замечательную планировку этого и подобных заведений. Гигантский блок зданий, содержащий три больших зала для холодных, теплых и горячих ванн, стоял в центре обширного ограждения, окруженного частными банями, *экседрами* и залами для лекционных аудиторий и других собраний. Территория была украшена статуями, цветниками и местами для игр на свежем воздухе. **Бани Диоклетиана** (302 г. н.э.) воплотили это устройство в еще более обширных масштабах; они могли вместить 3500 купальщиков одновременно, а их руины занимают обширную территорию недалеко от железнодорожной станции современного города. Церковь Святой Марии дельи Анджели была построена Микеланджело из *тепидария* этих бань — колоссального зала размером 340 × 87 футов и высотой 90 футов. Первоначальные своды и колонны все еще нетронуты, а весь интерьер весьма внушителен, несмотря на более поздние повреждения лепнины. Круглый *лаконикум* (парилка) служит притвором к нынешней церкви. Именно в строительстве этих великолепных залов римская архитектура достигла своего наиболее оригинального и характерного выражения. Совершенно не связанные с какой-либо иностранной моделью, они представляют собой отчетливо римские идеалы, как в плане планирования, так и в строительстве.

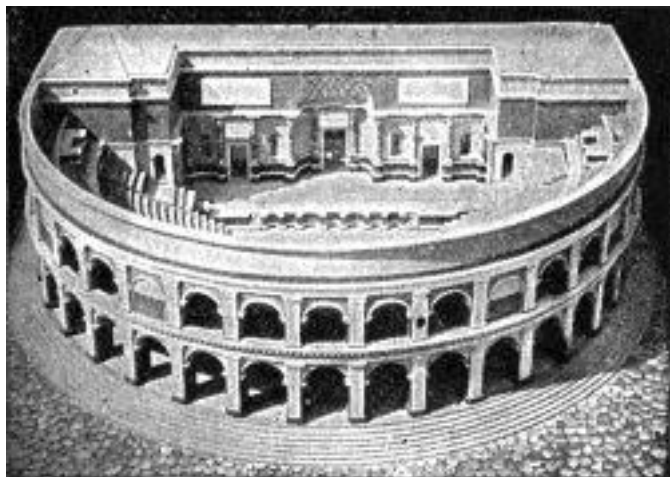


РИС. 61.РИМСКИЙ ТЕАТР. (ГЕРКУЛАНУМ.)
(От модели.)

УВЕСЕЛИТЕЛЬНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ. Самые ранние римские театры отличались от греческих тем, что имели почти полукруглую планировку и были построены на ровном месте, а не вырыты в склоне холма (рис. 61). Первый театр был деревянным, построенным Муммием в 145 году до н.э., и только девяносто лет спустя камень впервые заменили более скоропортящимся материалом в театре Помпея. **Театр Марцелла** (23-13 гг. до н.э.) частично сохранился до наших дней, а более поздние театры в Помпеях, Оранже (Франция) и в азиатских провинциях прекрасно сохранились. Оркестр не был, как в греческом театре, зарезервирован для хорового танца, а предоставлялся зрителям высокого ранга; сцена была украшена постоянным архитектурным фоном из колонн и арок, иногда крыта деревом, а верхний ярус кресел окружала аркада или колоннада. Амфитеатр был еще более отчетливо римским сооружением. Он был эллиптическим в плане, окружал эллиптическую арену и был застроен непрерывными ярусами сидений. Самый ранний каменный амфитеатр был возведен Статилием Тавром во времена Августа. Он был практически идентичен по дизайну более позднему и гораздо большему амфитеатру Флавиев, широко известному как **Колизей**, строительство которого было начато Веспасианом и завершено в 82 году н.э. (рис. 62). Это огромное сооружение имело размеры 607 × 506 футов в плане и высоту 180 футов; оно могло вместить восемьдесят семь тысяч зрителей. Зазубренные колонны тосканского, ионического и коринфского ордера украшали три этажа фасада; четвертый представлял собой почти сплошную стену со стройными коринфскими пилястрами. Прочно построенный из травертина, бетона и туфа, Колизей с его внушительным, но монотонным внешним видом, почти возвышенный своими масштабами и, казалось бы, бесконечным повторением, но лишенный изысканности или оригинальности деталей и посвященный кровавым и жестоким видам спорта, был характерным продуктом римского характера и цивилизации. В Вероне, Поле, Капуе и многих городах зарубежных провинций есть хорошо сохранившиеся остатки подобных сооружений.

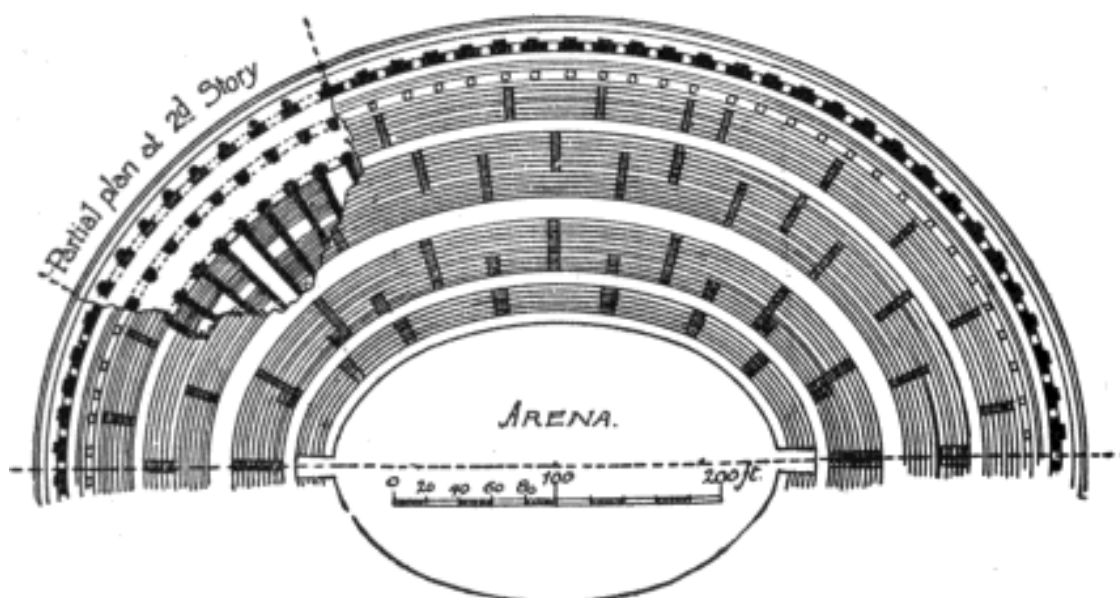


РИС. 62.—КОЛИЗЕЙ. ПОЛУПЛАН.

С амфитеатром были тесно связаны цирк и стадион. **Большой цирк** между Палатинским и Авентинским холмами был старейшим из построек в Риме. Собор, возведенный Калигулой и Нероном на месте, впоследствии частично занятом собором Святого Петра, был более великолепным и, как говорят, мог вместить более трехсот тысяч зрителей после его расширения в четвертом веке. Длинное, узкое ипподромное поле было разделено на две почти равные части низким парапетом, *spina*, на котором находились ворота (*metæ*) и множество небольших декоративных конструкций и колонн. Один конец цирка, как и стадиона, был полукруглым; другой был сегментарным в цирке, квадратным на стадионе; колоннада или аркада проходила по верху здания, а входы и выходы были украшены монументальными арками.



РИС. 63.—АРКА КОНСТАНТИНА.

(С модели в Музее Метрополитен, Нью-Йорк.)

ТРИУМФАЛЬНЫЕ АРКИ И КОЛОННЫ. Рим и провинциальные города изобиловали памятниками, посвященными победе, обычно это были одинарные или тройные арки с зацепленными колоннами и богатыми скульптурными украшениями, или одиночные

колоссальные колонны, поддерживающие статуи. Арки были характерными произведениями римского дизайна, и некоторые из них заслуживают высокой оценки за совершенство своих пропорций и элегантность деталей. Во втором веке нашей эры в Риме насчитывалось тридцать восемь таких памятников. **Арка Тита** (71-82 гг. н.э.) - самая простая и совершенная из сохранившихся в Риме; арка **Септимия Севера** на Форуме (203 г. н.э.) и арка **Константина** (330 г. н.э.) возле Колизея более роскошны, но менее точны в деталях. Последнее название было частично дополнено скульптурами, взятыми из более ранней арки Траяна. Статуи дакийских пленников на чердаке (*чердак* = разновидность второстепенного этажа, добавленного над главным карнизом) этой арки были удачным дополнением, придав *смысл существования* колоннам и сломанным антаблементам, на которые они опираются. Мемориальные колонны колоссальных размеров были воздвигнуты несколькими императорами, как в Риме, так и за рубежом. Памятники **Траяна** и **Марка Аврелия** до сих пор стоят в Риме в прекрасной сохранности. Первая была высотой 140 футов, включая пьедестал и статую, которая его венчала; ее капитель отмечала высоту гребня, выровненного императором для форума, на котором стоит колонна. Его наиболее поразительной особенностью является спиральная полоса рельефов, обвивающая вал снизу доверху и представляющая дакийские кампании Траяна. Другая колонна аналогичной конструкции и размеров, но значительно уступает первой по исполнению. Обе колонны на самом деле представляют собой башни с внутренними лестницами, ведущими наверх.

ГРОБНИЦЫ. Римляне не разработали особого национального типа гробниц, и лишь немногие из их надгробных памятников были больших размеров. Наиболее важными в Риме были пирамида **Кая Цестия** (конец первого века до н.э.) и круглые гробницы **Цецилии Метеллы** (60 г. до н.э.), **Августа** (14 г. н.э.) и **Адриана**, ныне замок Сан-Анджело (138 г. н.э.). Последний представлял собой огромный мраморный конус, поддерживаемый цилиндрической конструкцией диаметром 230 футов, стоящей на квадратном подиуме длиной и шириной 300 футов. Шишка, вероятно, когда-то заканчивалась сосновой шишкой из позолоченной бронзы, которая сейчас находится в Джардино делла Пинья в Ватикане. В Мавзолее Августа земляной холм, засаженный деревьями, венчал такое же круглое мраморное основание на подиуме площадью 220 квадратных футов, ныне погребенном.

Гробницы поменьше сильно различались по размеру и форме. Некоторые представляли собой сводчатые камеры с изящными внутренними росписями в виде фигур и виноградных лоз в сочетании с лепниной в виде барельефов. Другие были спроектированы в виде алтарей или саркофагов, как в Помпеях; в то время как другие снова напоминали эдикулы, маленькие храмы, святыни или небольшие башни в несколько этажей с арками и колоннами, как в Сен-Реми (Франция).

ДВОРЦЫ И ЖИЛИЩА. В свои жилища римляне переносили всю свою любовь к показухе и личной роскоши. Они во многих деталях предвосхитили удобства современной цивилизации в своей мебели, сантехнике, отоплении и посуде. Их дома можно разделить на четыре класса: дворец, вилла, *домус* или обычный дом, и *островок* или многоэтажные многоквартирные дома, построенные компактными блоками. Только первые три касаются нас и будут рассмотрены в указанном выше порядке.

Императорские **дворцы** на Палатинском холме представляли собой широкий спектр по стилю и разнообразию зданий, начиная с первого простого дома Августа (26 г. до н.э.), сожженного и восстановленного 3 г. н.э. Тиберий, Калигула и Нерон присоединились к группе Августов; Домициан перестроил второй раз и расширил дворец Августа, а Септимий Север реконструировал всю группу, добавив к ней свой собственный необычный семиэтажный дворец Септизоний. Руины этих последовательных зданий были тщательно

раскопаны и обнаруживают замечательное сочетание жилых комнат, дворов, храмов, библиотек, базилик, бань, садов, перистилей, фонтанов, террас и крытых переходов. Они были украшены множеством драгоценных мраморов, мозаик, колонн и статуй. Части разрушенного дворца Нерона были включены в фундаменты Терм Тита. Прекрасные арабески и гипсовые рельефы, украшавшие их, послужили источником вдохновения для большей части фресковых и лепных украшений итальянского Возрождения. В Спалато, в Далмации, находятся обширные руины большого **дворца Диоклетиана**, который был построен по плану римского лагеря с двумя пересекающимися аллеями (рис. 64). Он состоял из храма, мавзолея, базилики и других сооружений, помимо тех частей, которые предназначались для королевской резиденции.

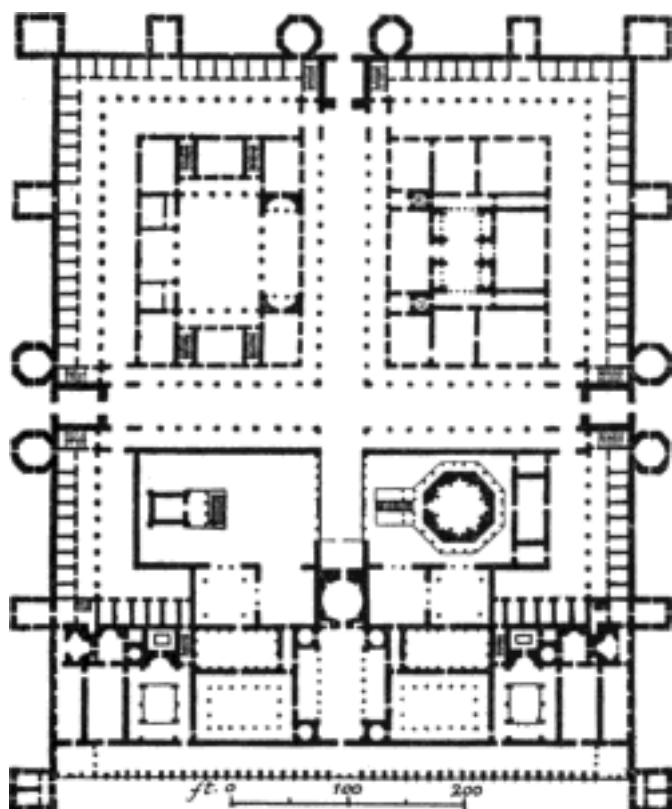


РИС. 64.ДВОРЕЦ ДИОКЛЕТИАНА. SPALATO.

The **Вилла** на самом деле была загородным дворцом, устроенным с особым учетом преобладающих ветров, пребывания на солнце и в тени и наслаждения широким видом. Бани, храмы, *экседры*, театры, теннисные корты, солярии и затененные портики были соединены с собственно домом, который был построен вокруг двух или трех внутренних дворигов или перистилей. Статуи, фонтаны и колоссальные мраморные вазы украшали территорию, разбитую террасами и обработанную со всем фантастическим искусством римского садовника-пейзажиста. Самой тщательно продуманной и обширной виллой была вилла **Адриана** в Тибуре (Тиволи); ее руины, занимающие сотни акров, образуют одно из самых интересных мест для посещения в окрестностях Рима.

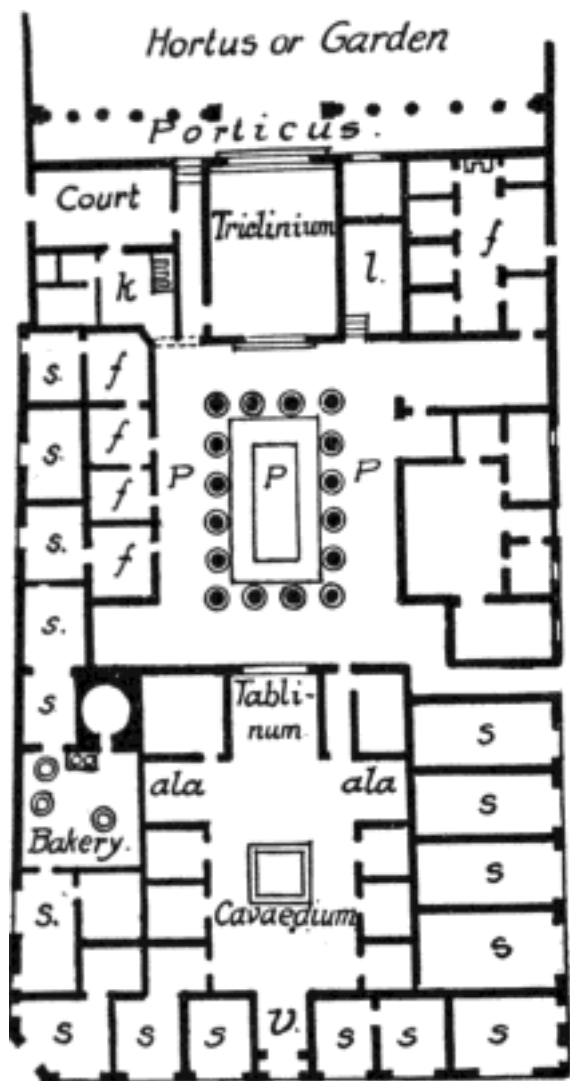


РИС. 65.—ДОМ ПАНСЫ, ПОМПЕИ.

s - Магазины; *v* - Вестибюль; *f* - Семейные комнаты; *k* - Кухня; *l* - Лаварий; *P, P, P, P*, Перистили.

В Риме мало что осталось от **domus**, или частного дома. От двух, однако, остались удивительно интересные руины — **Вестовый** атриум, или Дом дев-весталок, к востоку от Форума, хорошо спланированное и обширное здание, окружающее монастырь или двор; и так называемый **Дом Ливии** на Палатинском холме, стены и украшения которого превосходно сохранились. Типичный римский дом в провинциальном городке лучше всего иллюстрируют руины Помпеи и Геркуланума, которые были погребены под землей в результате извержения Везувия в 79 году нашей эры и частично раскопаны с 1721 года. Помпейский дом (рис. 65) состоял из нескольких дворов, или *атриев*, некоторые из которых были окружены колоннадами и назывались *перистилиями*. Передняя часть была отведена под магазины или представляла собой выходящую на улицу стену, не нарушенную ничем, кроме входа; все комнаты выходили во внутренние дворы, только оттуда они заимствовали свой свет. В солнечном климате южной Италии окна были не нужны, поскольку достаточно света пропускала дверь, по большей части закрытая только портьерами; тем более что семейная жизнь проходила в основном в тенистых дворах, которым фонтаны, партеры из кустарника, статуи и другие украшения придавали их манящее очарование. Общий план этих домов, по-видимому, был греческого происхождения, так же как и система декора, использованная на стенах. Эти, когда не *wainscoted* с мрамором, были покрыты

фантастическими, но нередко художник, рисовал декорации, в которой воображаемая архитектура как из металла, фантастическим и произвольным точки зрения иллюзорной картины, и весьма готовой фигурки были главным элементов. Они были выполнены в ярких цветах с превосходным эффектом. Дома были легкими, с деревянными потолками и крышами вместо сводчатых, и обычно одноэтажными из-за опасности землетрясений. О том, что мастерство изготовления и убранство в столице часто превосходили то, что можно было найти в провинциальном городке вроде Помпей, свидетельствуют прекрасные настенные росписи и рельефы, обнаруженные в Риме в 1879 году и ныне хранящиеся в Музее делле Терме. Более или менее фрагментарные остатки римских домов были найдены почти в каждом уголке Римской империи, но нигде они не демонстрируют так полно, как в Помпеях, типичное римское устройство.

ПОЛЕЗНЫЕ РАБОТЫ. Следует сказать несколько слов о римских инженерных сооружениях, которые во многих случаях проектировались с художественным чувством меры и формы, что возводит их в ранг подлинного искусства. Особенно такими были мосты, в которых замечательный эффект монументального величия часто создавался формой и пропорциями арок и опор, а также соответствующим использованием грубой и обработанной каменной кладки, как в Элийском мосту (Ponte S. Анджело), большой мост в Алькантаре (Испания) и Пон-дю-Гар на юге Франции. Акведуки впечатляют скорее своей длиной, масштабом и простотой, чем какими-либо особыми изысками дизайна, за исключением тех случаев, когда их арки украшены каким-либо архитектурным декором, образующим ворота, как в Порту Маджоре в Риме.

ПАМЯТНИКИ: (Те, от которых не сохранилось важных останков, выделены курсивом.) Храмы: *Юпитера Капитолийского*, 600 г. до н.э.; *Цереры, Либеры*, 494 г. до н.э. (руины более поздней перестройки в Сан-Мария-ин-Космедин); *первый храм Согласия* (перестроен в эпоху Августа), 254 г. до н.э.; *первый мраморный храм в портике Метелла*, греком Гермодором, 143 г. до н.э.; храмы Фортуны в Пренесте и Риме и “Весты” в Риме, 83-78 гг. до н.э.; “Веста в Тиволи и Геркулеса в Кори, 72 г. до н.э.; *первый пантеон*, 27 г. до н.э. В эпоху Августа были восстановлены храмы *Аполлона*, *Конкорда*, *Диоскуров*, *Юлия*, *Юпитера Статора*, *Юпитера Тонанса*, *Марса Ультора*, *Минервы* (в Риме и Ассизи), *Maison Carrée* в Ниме, *Сатурна*; в Путеолах, *Пола* и т. Д. *Т. Мира*; *Т. Юпитера Капитолийского*, восстановлен в 70 г. н.э.; храм в Брешии. Храм Веспасиана, 96 г. н.э.; также *Минервы* на форуме Нерва; *Траяна*, 117 г. н.э.; второй пантеон; *Т. Венеры и Рима* в Риме и *Юпитера Олимпийского* в Афинах, 135-138 гг. н.э.; *Фаустины*, 141 г. н.э.; многие в Сирии; храмы *Солнца* в Риме, Баальбеке и Пальмире, около 273 г. н.э.; *Ромула*, 305 г. н.э. (портик *С. Космо и Дамиано*). МЕСТА СОБРАНИЙ: Форумы—римлянин, *Юлиан*, 46 г. до н.э.; *Августан*, 40-42 г. до н.э.; *Мир*, 75 г. н.э.; *Нерва*, 97 г. н.э.; *Траян* (автор *Аполлодор Дамасский*, 117 г. н.э.) **Базилики:** *Семпрониан*, *Эмилиан*, 1 век до н.э.; *Юлиан*, 51 г. до н.э.; *Септа Юлия*, 26 г. до н.э.; *Курия*, позже перестроенная *Диоклетианом*, 300 г. н.э. (ныне церковь *Св. С. Адриано*); в *Фано*, 20 г. н.э. (?); Форум и базилика в Помпеях, 60 г. н. э.; *Траяна*; *Константина*, 310-324 гг. н. э. **ТЕАТРЫ (th.) и АМФИТЕАТРЫ (amr.):** th. *Помпея*, 55 г. до н.э.; *Бальба* и *Марцелла*, 13 г. до н.э.; th. и amr. в Помпеях и Геркулануме; *Колизей* в Риме, 78-82 гг. н.э.; th. в Оранже и в Малой Азии; amr. в Альбано, Константине, Ниме, Петре, Поле, Реджо, Треви, Тускулуме, Вероне и др.; *Кастренсе* в Риме, 96 год н.э. **Цирки и стадионы** в Риме. **ТЕРМЫ:** *Агриппы*, 27 г. до н.э.; *Нерона*; *Тита*, 78 г. н.э.; *Домициана*, 90 г. н.э.; *Каракаллы*, 211 г. н.э.; *Диоклетиана*, 305 г. н.э.; *Константина*, 320 г. н.э.; “*Минерва Медика*”, 3 или 4 век н.э. **Арки:** *Стертиния*, 196 г. до н.э.; *Сципиона*, 190 г. до н.э.; *Августа*, 30 г. до н.э.; *Тита*, 71-82 гг. н.э.; *Траян*, 117 г. н.э.; *Север*, 203 г. н.э.; *Константин*, 320 г. н.э.; *Друзы*, *Долабелла*, *Серебряники*, 204 г. н.э.; *Янус Квадрифронс*, 320 г. н.э. (?); все в Риме. Другие - в Беневенто, Анконе, Римини в Италии; также в Афинах, Реймсе и Сен-Шамасе

во Франции. Колонны Траяна, *Антонина*, Марка Аврелия в Риме, другие в Константинополе, Александрии и т.д. Гробницы: вдоль Виа Аппиа и Виа Латина в Риме; Виа Сакра в Помпеях; гробницы-башни в Сен-Реми во Франции; высеченные в скале в Петре; в Риме, Кая Цестия и Цецилии Метеллы, 1 век до н.э.; Августа, 14 год н.э.; Адриана, 138 год н.э. Дворцы и частные дома: На Палатине, Августа, Тиберия, Нерона, Домициана, Септимия Севера, *Элагабала*; Вилла Адриана в Тиволи; дворцы Диоклетиана в Спалато и *Константина* в Константинополе. Дом Ливии на Палатине (августовский период); дом весталок, перестроенный Адрианом, ок. 120 г. н.э. Дома в Помпеях и Геркулануме, около 60-79 гг. н.э.; Виллы Гордиана ("Тор де Шиави", 240 г. н.э.), а также *Саллюстия* в Риме и *Плиния* в Лаврентии.

14. Ланчани: *Древний Рим в свете недавних открытий*, стр. 89.

ГЛАВА X.

РАННЕХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Бунзен, *Базилиken кристлихен Ромс*. Дворецкий, *Архитектура и другие виды искусства на севере Центральной Сирии*. Corroyer, *L'architecture romane*. Каммингс, *История архитектуры Италии*. Essenwein (Handbuch d. Architektur), *Ausgänge der klassischen Baukunst*. Gutensohn u. Knapp, *Denkmäler der christlichen Religion*. Hübsch, *Monuments de l'architecture chrétienne*. Ланчани, *Языческий и христианский Рим*. Mothes, *Die Basilikenform bei den Christen*, etc. Хорошо, *Развитие христианской архитектуры в Италии*. Von Quast, *Die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna*. De Rossi, *Roma Sotterranea*. De Vogüé, *Syrie Centrale; Églises de la Terre Sainte*.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО. Официальное признание христианства Константином в 328 году просто легализовало институт, который в течение трех столетий набирал обороты для своего окончательного завоевания античного мира. Новая религия быстро привлекла к своему служению общей цели и под влиянием общего импульса расы, столь же далекие друг от друга по крови и культуре, как и те, которые создали искусство императорского Рима. Именно христианство превратило в цивилизацию на Западе германские орды, свергнувшие Рим, привнеся их свежую и доселе неукротимую энергию в задачу воссоздания архитектуры из ветшающих фрагментов классического искусства. Так на Востоке его животворящее влияние пробудило дремлющий греческий художественный инстинкт к новым триумфам в строительном искусстве, действительно, менее утонченном и совершенном, но не менее возвышенном, чем достижения эпохи Перикла. Задолго до Константиновского эдикта христиане в восточных провинциях пользовались значительной свободой вероисповедания. Часто встречаясь в частных базиликах богатых новообращенных и находя, что эти, а тем более большие общественные базилики, соответствуют требованиям их богослужения, они рано начали строить в подражание этим зданиям. В северной Африке и центральной Сирии сохранилось много остатков этих ранних церквей.

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО В РИМЕ. поначалу оно было полностью погребальным, в катакомбах развивались символы новой веры. Однако, получив свободу, христианство полностью усвоило для своих общественных обрядов тип базилики и общую суть римской архитектуры. Стволы и капители, архитравы и богатая облицовка из мрамора с прожилками, даже языческий вакхический символизм виноградной лозы - все это приспособилось к новому использованию в собственных целях. Константин был лидером в архитектуре, подарив Вифлеему и Иерусалиму великолепные церкви, а своей новой столице на Босфоре -

первую из трех исторических базилик, посвященных Святой Мудрости (Айя-София). Один из величайших новаторов, он, по-видимому, питал особое пристрастие к круглым зданиям, и гробницы и баптистерии, которые он возвел в этой форме, особенно для своей сестры Констанции в Риме (известной как Санта-Костанца, рис. 66), послужили прототипом для бесчисленных итальянских баптистерий более поздних эпох.

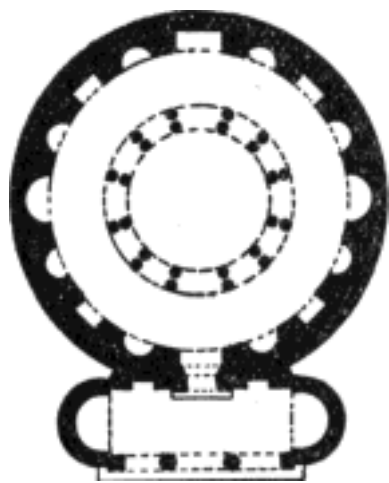


РИС. 66.—ШТАТ. КОСТАНЦА, Рим.

Христианская базилика (см. рис. 67, 68) обычно представляла собой широкий и высокий неф, отделенный рядами колонн от одинарных или двойных боковых нефов. Проходы обычно имели примерно половину ширины и высоты нефа и, как и он, были покрыты деревянными крышами и перекрытиями. Над колоннами, обрамлявшими неф, возвышалась высокая прозрачная стена, пронизанная окнами над крышами боковых проходов и поддерживающая огромные фермы крыши нефа. Опалубка из последнего иногда голые, иногда скрыты богато обшитый панелями потолок, резной, золоченый, а также окрашенные. В дальнем конце нефа находилось святилище, или апсида, с сиденьями для духовенства на приподнятом помосте, беме, перед которым находился алтарь. Трансепты иногда расширялись вправо и влево перед алтарем, под которым находилась *исповедальня* или усыпальница титулованного святого или мученика.

Собственно базилике предшествовал *атриум* или передний двор, окруженный крытой аркадой, аркада в передней части церкви образовывала притвор или *притвор*, который, однако, в некоторых случаях существовал без атриума. Внешний вид был чрезвычайно простым; интерьер, напротив, блистал инкрустациями из мрамора с прожилками и роскошными украшениями в виде стеклянной мозаики (называемой *opus Grecanicum*) на синем или золотистом фоне. Особенно богаты были полукупол апсиды и пространство стен, окружавшее ее свод и получившее название *триумфальная арка*; следующей по декоративному значению была широкая полоса стены под окнами верхнего этажа. На этих поверхностях мозаичники вырезали из крошечных кубиков цветного стекла изображения и символы, почти нетленные, в которых сияние цвета и определенное декоративное величие композиции значительно компенсировали грубый рисунок. С ростом богатства и все более изощренным ритуалом мебель и оборудование церкви приобрели все большее архитектурное значение. Для хоров перед бемой было сохранено большое прямоугольное пространство, окруженное мраморным парапетом высотой по грудь, богато инкрустированным. По обе стороны располагались кафедры или *амвоны* для Евангелия и Посланий. Над алтарем был сооружен высокий балдахин - *балдахин*, опирающийся на четыре мраморные колонны. Несколько базилик были построены с боковыми нефами, в два этажа, как в Сан-Лоренцо и Ста. Agnese. В более ранних примерах к базилике примыкали

баптистерий и гробница святого, обычно круглые или многоугольные здания; но в более поздние времена они были заменены купелью или часовней для крещения в церкви и исповедальной под алтарем.

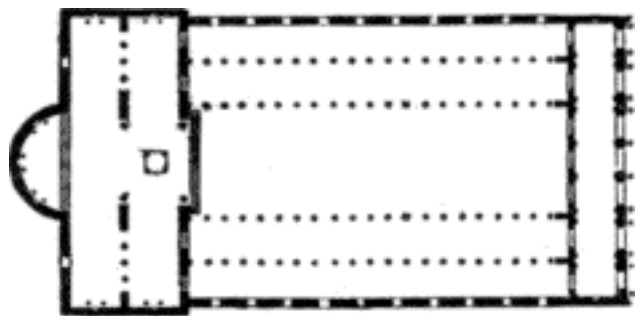


РИС. 67.—ПЛАН БАЗИЛИКИ СВ. ПАВЛА. ПАВЕЛ.

Из двух константиновских базилик в Риме та, что посвящена **святому Петру**, была снесена в пятнадцатом веке; базилика **святого Иоанна Латеранского** была настолько изуродована современными переделками, что стала неузнаваемой. Первый из двух примыкал к месту мученической смерти святого Петра в цирке Калигулы и Нерона; он был пятинефным, 380 футов в длину и 212 футов в ширину. Неф был 80 футов в ширину и 100 футов в высоту, а непропорционально высокая прозрачная стена опиралась на горизонтальные архитравы, поддерживаемые колоннами. Впечатляющие размеры и простая планировка этого сооружения придавали ему величие, достойное его звания первой церкви христианского мира. **Собор Святого Павла за стенами** (S. Paolo fuori le mura), построенный в 386 году Феодосием, в плане очень напоминал собор Святого Петра (рис. 67, 68). Разрушенный пожаром в 1821 году, он был восстановлен почти в первоизданном великолепии и является, рядом с современным собором Святого Петра и Пантеоном, самым впечатляющим местом поклонения в Риме. **Церковь Санта-Мария-Маджоре**,¹⁵ хотя и меньше по размеру, но более интересна, поскольку в значительной степени сохраняет свой первоначальный вид, а потолок в стиле ренессанс удачно гармонирует с простыми античными линиями.

Ионические колонны поддерживают наличники, создавая четкую историю, как в соборе Святого Петра. В большинстве других примеров, включая собор Святого Павла, эту функцию выполняют арки, переходящие от колонны к колонне. Первый известный случай такого использования классических колонн в качестве арочных опор был во дворце Диоклетиана в Сплато; он также встречается в сирийских зданиях третьего и четвертого веков нашей эры.



РИС. 68.—СВЯТОЙ ПАВЕЛ ЗА СТЕНАМИ. ИНТЕРЬЕР.

Базилика оставалась образцом церковной архитектуры Рима, без заметных изменений ни в плане, ни в деталях, вплоть до эпохи Возрождения. Во всех более ранних примерах использовались колонны и капители, взятые из древних руин, часто неуместные и плохо подобранные по размеру и порядку. **Сан-Клементе** (1084) сохранил почти нетронутым свой ранний вид, его ограждение для хоров, балдакин и амбоны были хорошо сохранены или тщательно отреставрированы. Другие важные базилики упомянуты в списке памятников на страницах 118, 119.

РАВЕННА. Пятый и шестой века подарили Равенне ряд примечательных зданий, которые, за исключением собора, снесенного в прошлом веке, сохранились до наших дней. Покоренная византийским императором Юстинианом в 537 году, Равенна стала местом встречи раннехристианских и византийских традиций, и здесь представлены как базиликанский, так и круговой планы. Две церкви, посвященные святому Аполлинарию, **Сан-Аполлинаре-Нуово** (520 г.) в городе и **Сан-Аполлинаре-ин-Класс** (538 г.) в трех милях от города, на территории бывшего порта, особенно интересны своими прекрасными мозаиками и самозванными блоками, расположенными над капителями их колонн, чтобы подпирать арки причала. Эти блоки, по-видимому, представляют собой несколько грубые модификации фрагментарных наличников или антаблементов, использовавшихся в классической римской архитектуре для подпружинивания сводов, поддерживаемых колоннами, и ставших обычными в византийских сооружениях (рис. 73). Использование внешних аркад для придания некоторого изящества стенам второй из вышеназванных церквей и круглых кирпичных колоколен, примыкавших к обеим, были первыми шагами к развитию “настенной завесы”, или аркадного декора, и колоколен, которые в последующие века стали столь

характерными для североитальянских церквей (см. Главу XIII). В Риме колокольни, сопровождающие многие средневековые базилики, квадратные и пронизаны множеством окон.

Базиликанская форма церкви стала общепринятой в Италии, значительная часть церквей которой продолжала строиться с деревянными крышами и лишь с небольшими отклонениями от первоначального типа еще долгое время после появления готического стиля. Главные отличия от ранних прецедентов заключались во внешнем виде, который был украшен мраморной инкрустацией, как в S. Миниато (Флоренция); или с чередующимися этажами настенных аркад, как во многих церквях Пизы и Лукки (см. [рис. 90](#)); пока, наконец, введение громоздких опор, стрельчатых арок и сводчатых перекрытий постепенно не превратило базилику в итальянский романский и готический стили.

СИРИЯ И ВОСТОК. В Сирии, особенно в центральной части, христианская архитектура 3-8 веков создала ряд очень интересных памятников. Церкви, построенные Константином в Сирии — церковь Рождества Христова в Вифлееме (номинально построенная его матерью), Вознесения Господня в Иерусалиме, великолепная восьмиугольная церковь на месте Храма и, наконец, несколько похожая церковь в Антиохии — были самыми заметными христианскими памятниками в Сирии. Первые три в списке, по крайней мере частично сохранившиеся, были настолько изменены более поздними дополнениями и реставрациями, что их первоначальные формы известны лишь приблизительно по ранним описаниям. Все они были больших размеров, а восьмиугольная церковь на Храмовой платформе отличалась исключительным великолепием. ¹⁶ Колонны и часть мраморной инкрустации раннего дизайна все еще видны в “Мечети Омара”, но большая часть старых работ скрыта за отделкой изразцами, нанесенными мусульманами, а весь внутренний вид изменен куполом из дерева и штукатурки, которым они заменили более простую крышу оригинала.

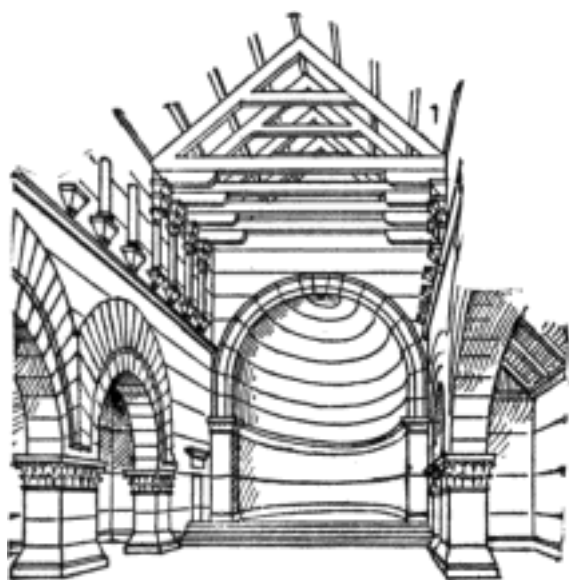


РИС. 69. ЦЕРКОВЬ В КАЛБ—ЛУЗЕ.

Однако вскоре христианская архитектура в Сирии отошла от римских традиций. Обилие твердого камня, полное отсутствие глины или кирпича, удаленность от Рима привели к особой независимости и оригинальности форм и деталей церковной, а также внутренней архитектуры центральной Сирии. Эти новшества по римским образцам привели к разработке различных типов, которые, если бы не остановка прогресса в результате мусульманского завоевания в седьмом веке, несомненно, положили бы начало новому и

независимому стилю архитектуры. Опоры каменной кладки пришли на смену классическим колоннам, как в Тафхе (третий или четвертый век), Рухейхе и Калб-Лузе (пятый век? Рис. 69); потолки в небольших церквях часто были выложены каменными плитами; апсида сначала была ограничена основным прямоугольником плана и иногда имела квадратную форму. Внешний вид приобрел поразительное и живописное разнообразие форм благодаря башенкам, портикам и фронтонам. Как ни странно, своды практически не появляются, хотя арка использована с большим эффектом. Традиционные и монастырские группы зданий появляются в Сирии довольно рано, и храм **святого Симеона Столпника** в Келат-Семане является впечатляющим и интересным памятником. Четыре крыла с тремя нефами образуют руки креста, сходящиеся в центральном восьмиугольном открытом дворике, посреди которого возвышалась колонна святого. Восточная ветвь креста сама по себе образует законченную базилику, и весь крест имеет размеры 330 × 300 футов. Часовни, монастыри и кельи примыкают к главному зданию.

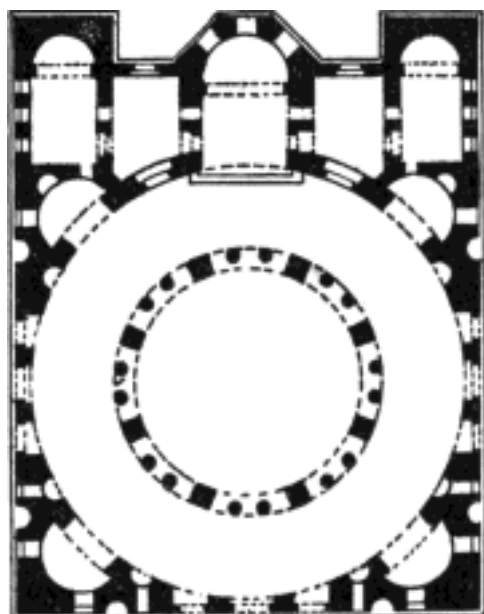


РИС. 70.—СОБОР В БОЗРЕ.

Круглые и многоугольные планы встречаются в ряде сирийских образцов начала VI века. Их наиболее яркой особенностью является вписывание круга или многоугольника в квадрат, который образует внешний контур, и использование четырех ниш для заполнения углов. Это происходит в Келат-Семане в небольшой двойной церкви, возможно, усыпальнице и часовне мученика; в соборе в **Бозре** (рис. 70) и в небольшой купольной церкви **Святого Георгия в Эзре**. Вероятно, они были прототипами многих византийских церквей, таких как Св. Сергей в Константинополе и Сан-Витале в Равенне (рис. 74), хотя точные даты сирийских церквей неизвестны. Храм в Эзре - единственный из трех, у которого есть купол, остальные были покрыты деревянной крышей.

Интересная домашняя архитектура этого периода сохранилась в целых городах и деревнях Хаурана, которые, опустевшие во время арабского завоевания, никогда не заселялись повторно и остаются почти нетронутыми, если не считать ветхости их деревянных крыш. Они отличаются достоинством и простотой конструкции, а также тем же живописным нагромождением фронтонов, крыш и портиков, которое уже было отмечено у церквей. Арки широкие, колонны довольно тяжелые, лепнина немногочисленна и проста, а скудная резьба энергична и эффектна, часто сильно византийского типа.

В других частях Восточного мира сохранилось множество ранних церквей, даже перечисление которых вышло бы за рамки этой работы. В Салониках насчитывается несколько базилик и несколько купольных церквей. Церковь **Святого Георгия**, ныне мечеть, построена в древности и полностью римская по плану и сечению, относится к тому же классу, что Пантеон и гробница Елены, в обеих массивных круглых стенах которых имеются восемь ниш. В Ангоре (Анкире), Иераполисе, Пергаме и других точках Малой Азии; в Египте, Нубии и Алжире есть много примеров как круглых, так и базиликанских сооружений первых веков христианства. В Константинополе сохранился лишь единственный представитель базиликанского типа - церковь **святого Иоанна Студия**, ныне мечеть Эмира Ахора.

ПАМЯТНИКИ: Рим: 4 век: Собор Святого Петра, Sta. Costanza, 330?; Sta. Пудентиана, 335 (перестроена в 1598 году); гробница Святой Елены; Баптистерий Константина; Собор Святого Павла за стенами, 386; Собор Святого Иоанна Латеранского (полностью реконструирован в наше время). 5 век: Баптистерий Святого Иоанна Латеранского; Sta. Sabina, 425; Sta. Мария Маджоре, 432; Святой Пьетро ин Винколи, 442 (сильно измененный в наше время). 6 век: С. Лоренцо, 580 (старая часть в двух этажах); SS. Cosmo e Damiano. 7 век: Sta. Аньезе, 625; С. Джорджо в Велабро, 682. 8 век: Ста. Мария в Космедионе; С. Крисогоно. 9 век: S. Nereo ed Achilleo; Sta. Prassede; Sta. Мария на Доминике. 12-й и 13-й века: С. Кlemente, 1118; Sta. Maria in Trastevere; S. Lorenzo (nave); Sta. Мария в Ара Коэли. РАВЕННА: Баптистерий Святого Иоанна, 400 (?); С. Франческо; С. Giovanni Evangelista, 425; Sta. Агата, 430; С. Джованни Баттиста, 439; гробница Галлы Плацидии, 450; С. Аполлинаре Нуово, 500-520; С. Аполлинаре в Класе, 538; Сен-Виктор; Sta. Мария в Космедионе (арианский баптистерий); гробница Теодориха (Sta. Maria della Rotonda, десятиугольный двухэтажный мавзолей с низким куполом, вырезанным из цельного камня диаметром 36 футов), 530-540. Италия в целом: базилика в Паренцо, 6 век; кафедральный собор и Sta. Фоска в Торчелло, 640-700; в Неаполе Sta. Реститута, 7 век; другие, в основном 10-13 веков, в Мурано близ Венеции, во Флоренции (Сан-Миниато), Сполето, Тосканелле и т.д.; баптистерии в Асти, Флоренция, Ночера-деи-Пагани и других местах. В Сирии и на Востоке: базилики Рождества Христова в Вифлееме, Гроба Господня и Вознесения Господня в Иерусалиме; также многоугольная церковь на храмовой платформе; все они 4 века. Базилики в Бакузе, Хассе, Келат-Семане, Калб-Лузе, Рухейхе, Турманине и т.д.; круглые церкви, гробницы и баптистерии в Бозре, Эзре, Хассе, Келат-Семане, Рухейхе и т.д.; все эти 4-8 века. Церкви в Константинополе (Святой Премудрости, святого Иоанна Студия и др.), Иераполисе, Пергаме и Фессалониках (святого Димитрия, “Эски Джума”); в Египте и Нубии (Джемла, Анона, Ибрим, Сиут и др.); в Орлеансвиле в Алжире. (О церквях и т.д. 8-10 веков на Западе см. Главу XIII.)

15. В дальнейшем вместо названия Санта-Мария обычно будет использоваться аббревиатура S. M..

16. Фергюссон (*История архитектуры*, том ii., стр. 408, 432) утверждает, что это была настоящая константиновская церковь Гроба Господня, и что та, что сегодня называется этим именем, была возведена крестоносцами в двенадцатом веке. Более общее мнение состоит в том, что последнее было первоначально построено Константином как церковь Гроба Господня, хотя впоследствии сильно изменено, и что восьмиугольное здание также было его работой, но возведено под каким-то другим названием. Была ли эта церковь позже включена в состав “Мечети Омара” или просто предоставила некоторые материалы для ее строительства, не совсем ясно.

ГЛАВА XI.

ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Эссенвейн, Хюбш, Фон Кваст. Также Bayet, *Византийское искусство*. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*. Летаби и Суэйнсон, *Святая София*. Ongania, *La Basilica di San Marco*. Pulgher, *Anciennes Églises Byzantines de Constantinople*. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäle von Constantinopel*. Тексье и Пуллан, *Византийская архитектура*.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ХАРАКТЕР. Упадок Рима остановил развитие базиликанского стиля на Западе, как и позднее арабское завоевание Сирии. Иначе обстояло дело в новой восточной столице, основанной Константином в древней Византии, которая набирала силу и богатство, в то время как Рим лежал в руинах. Расположенная в стратегической точке естественной торговой магистрали между Востоком и Западом, целебная и чарующе красивая в своих окрестностях, новая столица быстро превратилась из провинциальной незначительности в мегаполис. Его основатель украсил его необычайным богатством зданий, в которых из-за нехватки квалифицированных архитекторов количество и стоимость, несомненно, превосходили качество. Но, по крайней мере, удалось избежать неукротимости слепо используемого прецедента, и это отклонение от традиционных принципов, несомненно, способствовало оригинальности византийской архитектуры. Большая часть ремесленников, занятых в строительстве, были тогда, как и сейчас, выходцами из Малой Азии и Эгейских островов, греками по расе, если не по названию. Восточный вкус к ярким и гармоничным цветам и к мельчайшим украшениям, разбросанным по обширным поверхностям, должно быть, стимулировался торговлей с Дальним Востоком и постоянными контактами с восточными народами, костюмами и искусствами. Азиатское происхождение также можно приписать применяемым методам возведения сводов, гораздо более разнообразным, чем римские, не только по форме, но и по материалам и процессам. Однако из римской архитектуры византийцы позаимствовали фундаментальное понятие своего строительного искусства, а именно распределение веса и нагрузки своих сводчатых сооружений на изолированные и массивные точки опоры, укрепленные глубокими контрфорсами, внутренними или внешними, в зависимости от обстоятельств. Римским также было использование полированных монолитных колонн и инкрустация опор и стен панелями из разноцветного мрамора, а также декорирование оштукатуренных поверхностей фресками и мозаикой, а также использование *opus sectile* и *opus Alexandrinum* для производства роскошных мраморных тротуаров. В первом из этих процессов цветные фигуры узора формируются каждая из отдельного куска мрамора, вырезанного по требуемой форме; во втором узор составляется из мельчайших квадратов, треугольников и изогнутых кусочков одинакового размера. Под этим совместным влиянием художники Константинополя создали новые проблемы в строительстве и отделке, придав всему, к чему они прикасались, новый и яркий характер.

Между раннехристианской и византийской архитектурой нет абсолютной демаркационной линии - хронологической, географической или структурной. Но первая особенно отличалась базиликой с тремя или пятью нефами и использованием деревянных крыш даже в ее круглых зданиях; свод и купол, хотя и не являются чем-то неизвестным, были чрезвычайно редки. С другой стороны, византийская архитектура редко представляла собой простую трехнефную или пятинефную базилику, и почти все ее памятники были сводчатыми. Особенно часто встречались купола, и византийская архитектура достигла своих наивысших успехов в использовании *подвесных*, как называются треугольные сферические поверхности, с помощью которых купол может поддерживаться на вершинах четырех арок, охватывающих

четыре стороны квадрата, как будет объяснено позже. В планах византийских зданий так же мало единообразия, как и в формах сводов. Несколько типов церковной планировки, однако, преобладали локально в том или ином центре; но определяющей чертой стиля был купол и конструктивная система, с которой он был связан. Купол, это правда, издавна использовался римлянами, но всегда в круглом плане, как в Пантеоне. Фактом также является то, что в Сирии и Малой Азии были найдены подвески более древние, чем древнейшие византийские образцы. Но особой чертой, характеризующей византийский подвесной купол, была его почти исключительная ассоциация с планами, имеющими опоры и колонны или проходы, с куполом как центральным и доминирующим элементом сложного дизайна (см. планы, рис. 74, 75, 78). Другой строго византийской практикой было прорезание нижней части купола окнами, образующими круг или корону, и окончательное превращение этой детали в высокий барабан.

СТРОИТЕЛЬСТВО. Еще одно отличие от римских методов заключалось в замене бетона кирпичной и каменной кладкой. Кирпич использовался для кладки, а также для облицовки стен и опор, а также для перекрытий во многих зданиях, построенных в основном из камня. Камень использовался либо отдельно, либо в сочетании с кирпичом, причем последний располагался полосами из четырех или пяти рядов с интервалом в три-четыре фута. В более поздних работах регулярное чередование этих двух материалов, курс за курсом, не было редкостью. В опорах, предназначенных для поддержки необычно тяжелых грузов, камень очень тщательно обтесывался и пригонялся, а иногда обвязывался и зажимался железом.

Своды строились иногда из кирпича, иногда из тесаного камня; в некоторых случаях даже из глиняных кувшинов, вставленных друг в друга и уложенных непрерывной сужающейся спиралью от основания к вершине купола, как в Сан-Витале в Равенне. Использовались хитроумные способы возведения сводов без центрирования — способы, унаследованные от строителей дренажей древней Ассирии, и до сих пор популярные в Армении, Персии и Малой Азии. Рифленый свод был обычным явлением, но всегда приближался к форме купола за счет продольной выпуклости вверх в пересекающихся сводах. Нефы собора Святой Софии¹⁷ отличаются поразительным разнообразием форм сводов.

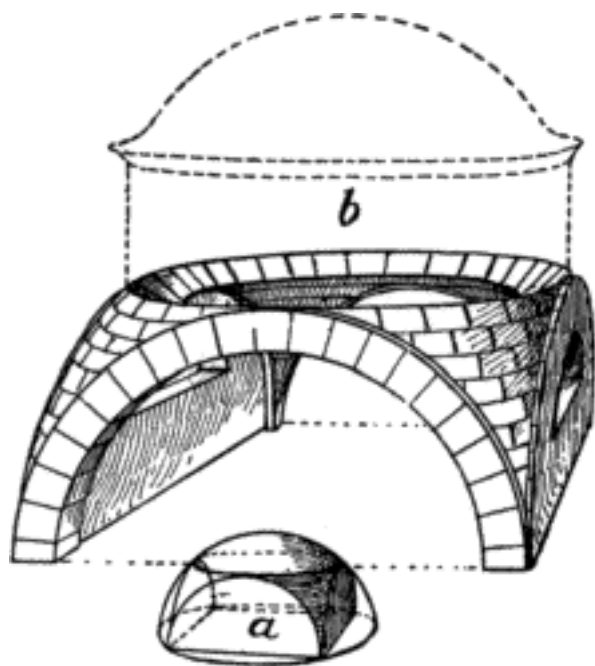


РИС. 71. СХЕМА ПОДВЕСНЫХ МЕХАНИЗМОВ.

КУПОЛА. Купол, как мы видели, рано стал наиболее характерной чертой византийской архитектуры; и особенно купол на маятниках. Если полусферу разрезать на пять плоскостей, четыре из которых перпендикулярны ее основанию и ограничивают вписанный в него квадрат, а пятая плоскость параллельна основанию и касательна к полукруглым пересечениям, образованным первыми четырьмя, то от исходной поверхности останутся только четыре треугольных пространства, ограниченных дугами окружностей. Они называются *маятниками* (рис. 71 а). Когда они построены из каменной кладки, каждый ход образует своего рода арку в силу своей выпуклости. В верхней части четырех арок, на которые они опираются, эти ряды сходятся и образуют полный круг, совершенно устойчивый и способный выдержать любую надстройку, которая под действием чрезмерного веса не разрушит всю конструкцию, опрокинув четыре арки, которые ее поддерживают. Таким образом, на этих подвесках может быть установлен новый купол любой желаемой кривизны или даже цилиндрический барабан для поддержки еще более высокого купола, как в более поздних церквях (рис. 71 б). Этот метод перекрытия квадрата проще, чем рифленый свод, не имеющий острых краев или пересечений; он, по крайней мере, столь же эффективен с архитектурной точки зрения из-за большей высоты в центре; и в равной степени применим к последовательным отсекам продолговатого, крестообразного и даже колоннообразного здания. В больших цистернах в Константинополе обширные площади покрыты рядами небольших куполов, опирающихся на ряды колонн.

В более ранних куполах обычно были прорезаны окна у основания, и это очевидное ослабление свода компенсировалось сильным укреплением опор между окнами, как в соборе Святой Софии. Здесь сорок окон образуют венец света у основания купола, производя эффект почти столь же поразительный, как у простого *окуляра* Пантеона, и воспетый древними авторами в самых экстравагантных выражениях. В более поздних и небольших церквях под куполом был установлен высокий барабан, чтобы с помощью более длинных окон пропускать больше света, чем можно было получить, просто пробиваясь через миниатюрные купола.

Подкрепление было хорошо понято византийцами, чьи планы были искусно разработаны для обеспечения внутренних опор, которые часто продолжались над крышами боковых проходов, чтобы поддерживать главные своды, точно так же, как это делали римляне в своих термах и подобных залах. Но византийцы, хотя и придерживались менее строго, чем римляне, традиционных форм и процессов и проявляли гораздо больше изобретательности и особого приспособления средств к целям, никогда не доводили этот важный структурный принцип до логического завершения, как это сделали готические архитекторы Западной Европы несколькими столетиями позже.

УКРАШЕНИЕ. Экстерьеры византийских зданий (за исключением некоторых небольших церквей позднего времени) были в целом голыми и лишенными красоты. Интерьеры, напротив, были богато украшены, цвет играл в дизайне гораздо большую роль, чем резьба. К росписи прибегали только в небольших зданиях, обычно предпочитая более долговечный и великолепный материал - мозаику. Это, как правило, ограничивалось сводами и теми участками поверхностей стен, которые охватывались сводами выше их выступов. Цвета были яркими, фон обычно был золотым, хотя иногда голубым или нежно-зеленым. Библейские сцены, символические и аллегорические фигуры и группы святых украшали большие помещения, особенно полукупол апсиды, как в базиликах. Меньшие своды, откосы арок, бордюры картин и другие второстепенные поверхности получили более традиционное оформление крестами, монограммами и наборными узорами.

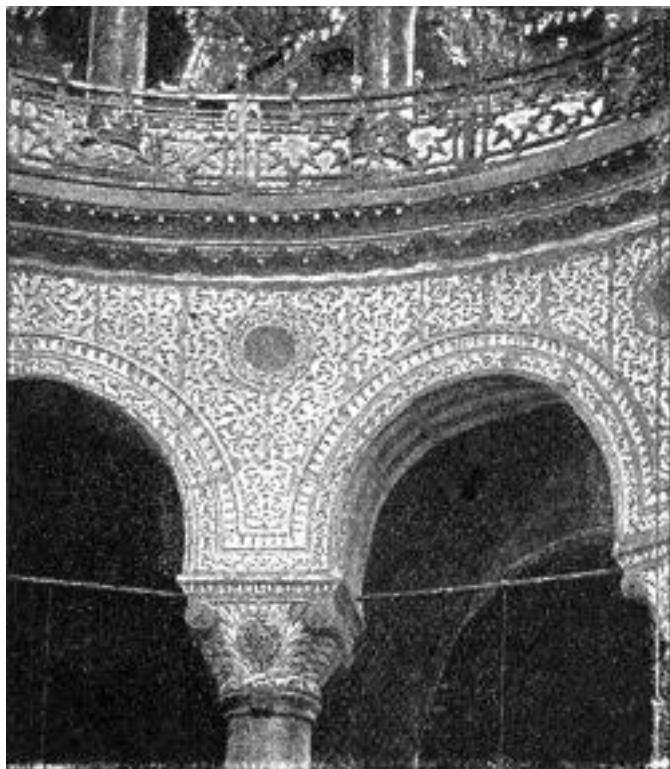


РИС. 72.—СПАНДРИЛ. СОБОР СВЯТОЙ СОФИИ.

Стены повсюду были обшиты плитами редкого мрамора в виде панелей, расположенных таким образом, чтобы прожилки образовывали симметричные фигуры. Панели были обрамлены заготовками-молдингами, возможно, заимствованными из классических зубчатых протезов; заготовки или выступы на одной стороне молдинга располагались напротив промежутков на другой. По-видимому, это была чисто византийская особенность.

РЕЗНЫЕ ДЕТАЛИ. Внутри разные этажи были отмечены горизонтальными полосами и карнизами из белого или инкрустированного мрамором с богатой резьбой. Сводчатые софиты, архивольты или полосы вокруг арок и шпангоуты между ними были покрыты мелкой и замысловатой резьбой. Используемые мотивы, хотя и основанные на аканте и гимне, приобрели совершенно новый аспект. Рельеф был низким и плоским, листья острыми и скученными, а эффект скорее насыщенным и кружевным, чем энергичным. Однако он был хорошо приспособлен для покрытия больших площадей, где общий эффект был важнее деталей. Даже заглавные буквы были обработаны в том же духе. Самозванный блок был почти универсальным, за исключением тех случаев, когда его использование становилось ненужным из-за придания самой капительнице массивной пирамидальной формы, необходимой для надлежащего крепления пружины арки или свода. В таких случаях (более частых в Константинополе, чем где-либо еще) поверхность капителя была просто покрыта резьбой в виде листьев, корзин, монограмм и т.д.; В нескольких случаях были рудиментарные спирали, напоминающие классические традиции (рис. 72, 73). Лепнина была слабой и плохо выполненной, а энергичные профили классических карнизов лишь отдаленно напоминали бесхарактерные скопления лепнины, которые заняли их место.

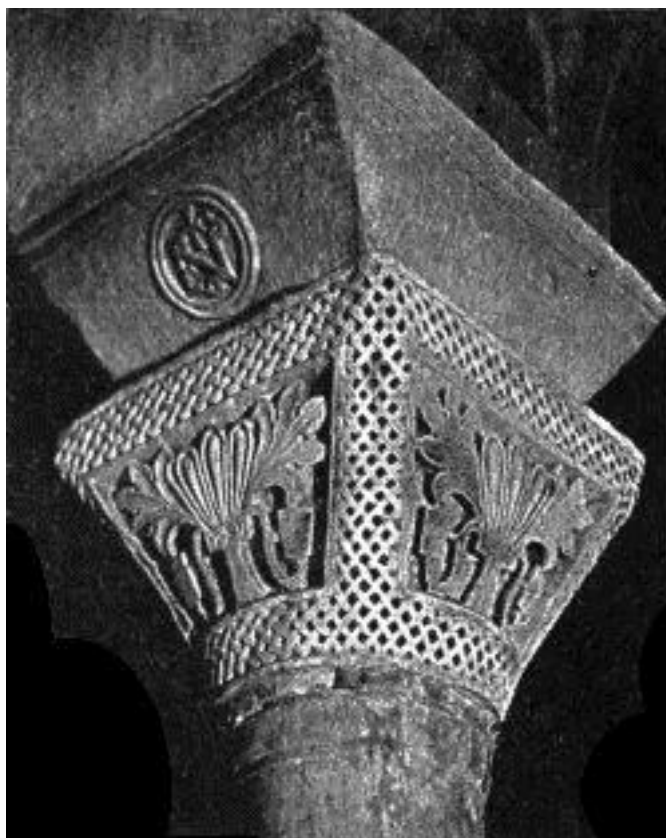


РИС. 73. КАПИТЕЛЬ С САМОЗВАННЫМ БЛОКОМ, С. ВИТАЛЕ.

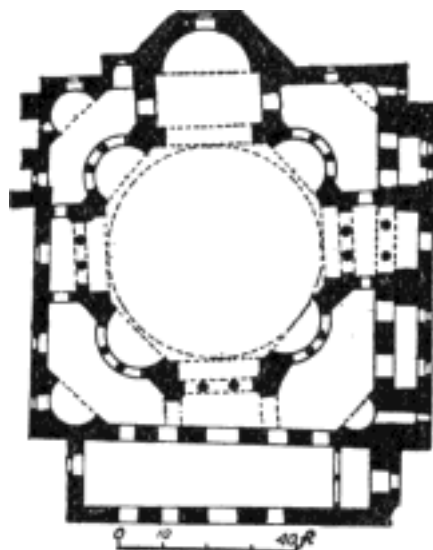
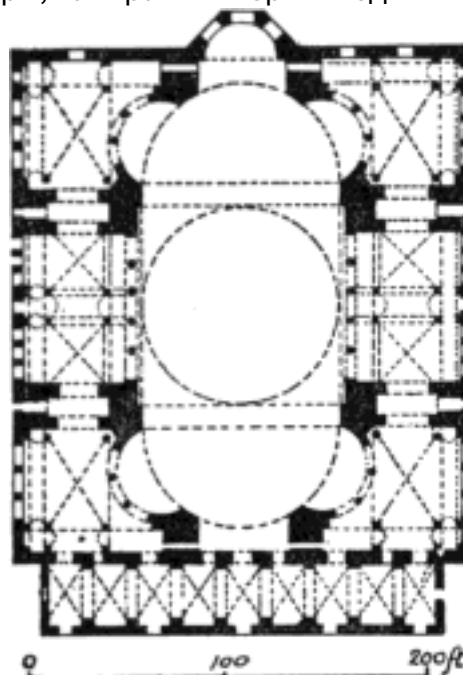


РИС. 74.—ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ, КОНСТАНТИНОПОЛЬ.

ПЛАНЫ. Остатки византийской архитектуры представляют собой почти исключительно церкви и баптистерии, но их планы чрезвычайно разнообразны. Первым радикальным отходом от базиликального типа, по-видимому, было принятие круглых или многоугольных планов, которые обычно использовались только для гробниц и баптистериюв. Баптистерий святого Иоанна в Равенне (начало пятого века) многими авторитетными источниками классифицируется как византийский памятник. В первые годы VI века принятие этой модели стало довольно распространенным явлением, и вместе с ней началось развитие дизайна куполов. Церковь **святого Сергия** в Константинополе (рис. 74), первоначально присоединенная к короткой базилике, посвященной святому Вакху (впоследствии разрушенной турками), как и двойная церковь в Келат-Семане, была построена около 520 года; строительство **Сан-Витале** в Равенне было начато несколькими годами позже; обе

купольные церкви восьмиугольного плана с внешним нефом. Полукруглые ниши — четыре в церкви Святого Сергия и восемь в Сан—Витале - выступающие в проход, несколько увеличивают площадь центрального пространства и придают разнообразие внутреннему эффекту. Происхождение этой характерной черты можно проследить до восьми ниш Пантеона, используя такие промежуточные примеры, как храм Минервы Медики в Риме.



Настоящий кулон отсутствует в этих двух церквях.

РИС. 75.—ПЛАН СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ. Робко применявшийся до того времени в небольших сооружениях, он получил замечательное развитие в великолепной церкви **Святой Софии**, построенной Антемием Траллесским и Исодором Милетским при Юстиниане в 532-538 годах н.э. В плане этого чудесного сооружения (рис. 75) купол опирается на четыре мощные арки, ограничивающие квадрат, в две из которых открываются полукупола полукруглых апсид. Каждая из этих апсид пронизана и расширена двумя меньшими нишами и центральной аркой, а весь обширный неф размером более 200 × 100 футов обрамлен чрезвычайно широкими проходами, соединяющимися спереди с величественным притвором. Огромные поперечные контрфорсы, как в базилике Константина (со структурным дизайном которой это здание демонстрирует поразительное сходство), разделяют нефы каждый на три секции. План предполагает, что храм Святого Сергия рассечен надвое, с высоким куполом на подвесах над квадратным планом, вставленным между половинками. Таким образом, был создан благородный и беспрепятственный зал непревзойденных пропорций и необычайной красоты, покрытый комбинацией полукуполов, увеличивающихся в размахе и высоте по мере того, как они последовательно ведут к колоссальному центральному своду, который поднимается на 180 футов в воздух и гармонично венчает все здание. Впечатляющий эффект этого низко изогнутого, но величественно поставленного купола, опирающегося на ряд окон и расположенного так, что его вершина видна из любой точки нефа (как легко можно увидеть при рассмотрении разреза, рис. 76), не превзойден ни в одном интерьере, когда-либо возведенном.

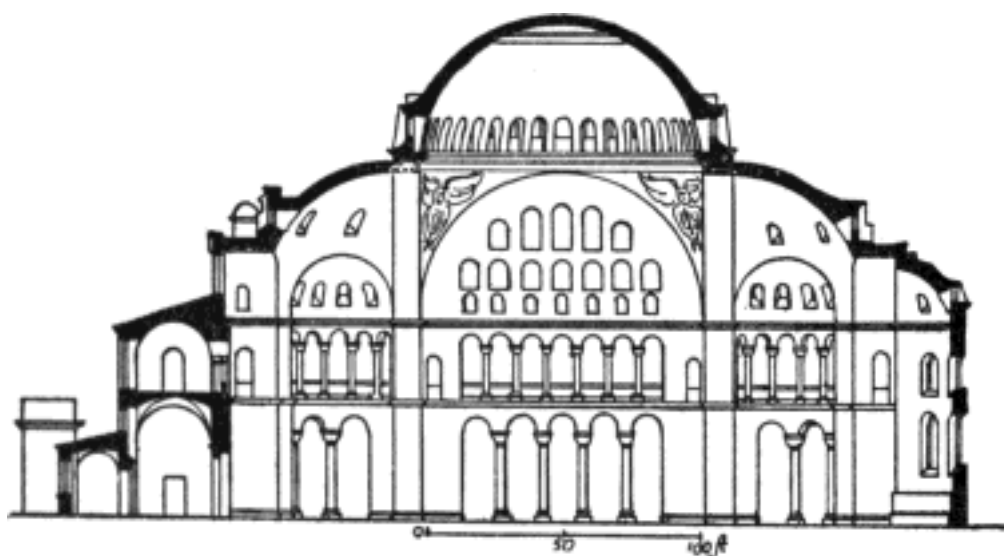


РИС. 76.—ЧАСТЬ СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ.

Две боковые арки под куполом заполнены многоэтажными стенами, пронизанными двенадцатью окнами и опирающимися на двухэтажные аркады, поддерживаемые великолепными колоннами, извлеченными из древних руин. Они отделяют неф от боковых нефов, которые расположены в два этажа, образуя галереи, и перекрыты замечательным разнообразием рифленых сводов. Все массы расположены с учетом сопротивления, требуемого многочисленными и сложными толчками, оказываемыми куполом и другими сводами. То, что землетрясения тысячи трехсот пятидесяти лет назад не разрушили церковь, является лучшим доказательством достаточности этих мер предосторожности.



РИС. 77.ИНТЕРЬЕР СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ.

Не менее примечательным, чем благородная планировка и строительство этой церкви, было отношение к масштабам и декоративному оформлению в ее интерьере. Это был такой же несомненный шедевр византийской архитектуры, каким Парфенон был классическим греческим. При небольшой внешней красоте, внутренне это один из самых безупречно составленных и красиво украшенных залов поклонения, когда-либо возведенных. Вместо простоты Пантеона он демонстрирует сложность организма, состоящего из удивительно взаимосвязанных частей. Разделение внутренней высоты на два этажа ниже пружины четырех арок уменьшает составные части дизайна до умеренных размеров, так что масштаб целого легче воспринимается, а его огромные размеры подчеркиваются контрастом. Стены инкрустированы драгоценным мрамором до основания сводов; капители, шпандрилы и откосы богато и тщательно украшены резным орнаментом, а все своды покрыты великолепной мозаикой. Потускневший по прошествии веков и обезображенный мусульманским вандализмом, этот благородный интерьер благодаря гармонии своего колорита и впечатляющему величию является одним из шедевров всех времен (рис. 77).

БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ЦЕРКВИ. После VI века вообще не было построено ни одного памятника, соперничающего по масштабам с творениями предыдущего периода. Более поздние церкви были, за редким исключением, относительно небольшими и тривиальными. Ни план, ни общий вид собора Святой Софии, похоже, не были воспроизведены в этих более поздних работах. Венец купольных окон был заменен цилиндрическим барабаном под куполом, который обычно имел незначительные размеры. Снаружи здание было обставлено более декоративно, чем раньше, с помощью полос и инкрустаций из цветного мрамора или чередования камня и кирпича; а внутренняя мозаика продолжала выполняться с большим мастерством и необычайной красотой вплоть до десятого века, когда искусство быстро пришло в упадок. Эти более поздние церкви, многие из которых были пощажены турками, поэтому в целом приятны и элегантны, а не бросаются в глаза или внушительны.

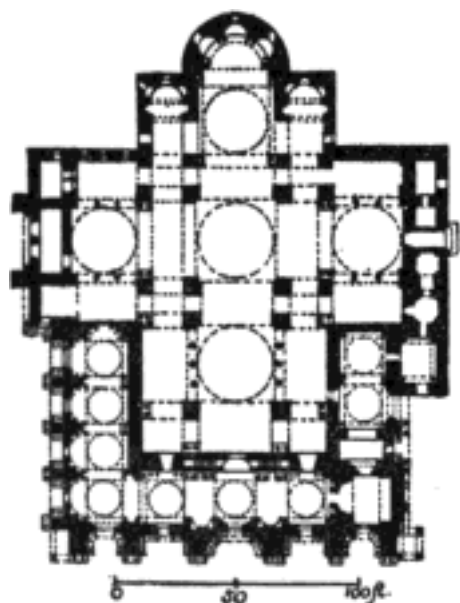


РИС. 78. ПЛАН СОБОРА СВЯТОГО Марка В ВЕНЕЦИИ.

ИНОСТРАННЫЕ ПАМЯТНИКИ. Влияние византийского искусства было широко распространено как в Европе, так и в Азии. Ведущий город цивилизации на протяжении средневековья, Константинополь оказывал влияние на Италию через ее политические и торговые отношения с Равенной, Генуей и Венецией. Церковь **Святого Марка** в последнем городе была одним из результатов этого влияния (рис. 78, 79). Начатый в 1063 году для замены более ранней церкви, разрушенной пожаром, он на протяжении нескольких

столетий получал дополнения, не всегда византийского характера. Однако в основном это была работа византийских строителей, которые, скорее всего, скопировали церковь апостолов в Константинополе, построенную Юстинианом. Живописное, но совершенно неструктурное использование колонн во входных портиках, верхних частях фасада, деревянных куполах над пятью куполами и стрельчатых арках в притворе являются отклонениями от византийских традиций, частично восходящих к позднему Средневековью. Со структурной точки зрения невозможно представить себе ничего более иррационального, чем скопление колонн во входных арках; но общий эффект настолько живописен и богат цветом, что его архитектурные дефекты легко не заметить. Внешняя облицовка белым и цветным мрамором редко встречается на Востоке, но стала излюбленной практикой в Венеции, где она использовалась в течение пятисот лет. Интерьер собора Святого Марка, в некоторых отношениях сохранившийся лучше, чем интерьер собора Святой Софии, особенно прекрасен по цвету, хотя и не равен по масштабу и величию последнему храму. С его пятью куполами он обладает меньшим единством эффекта, чем собор Святой Софии, но большим очарованием живописности, а менее яркое и простое освещение усиливает впечатляющую скромность его размеров.



РИС. 79.ИНТЕРЬЕР СОБОРА СВЯТОГО МАРКА.

В России и Греции византийский стиль по-прежнему остается официальным стилем греческой церкви. Русские памятники по большей части имеют несколько фантастический вид, поскольку московский вкус привнес множество новшеств в виде луковичных куполов и других эксцентричных деталей. В Греции мало больших церквей, и некоторые из самых интересных, как кафедральный собор в Афинах, кажутся почти игрушечными из-за своей миниатюрности. На **горе Афон** (Святой Орос) находится древний монастырь, который до сих

пор сохраняет свой византийский характер и традиции. В Армении (например, в Ани, Эчмиадзине и др.) также есть интересные образцы поздней армяно-византийской архитектуры, демонстрирующие применение к внешним резным деталям сложного переплетенного орнамента, напоминающего отголосок кельтских рукописей. Само освещение, без сомнения, берет свое начало в византийских традициях. Но величайшее и наиболее плодотворное порождение византийской архитектуры появилось после падения Константинополя (1453 г.) в новой мечети - архитектуре победивших турок.

ПАМЯТНИКИ. КОНСТАНТИНОПОЛЬ: Святой Сергий, 520 г.; Собор Святой Софии, 532-538 гг.; Святые Апостолы Юстиниана (снесены); Святой Мир (Святая Ирина) первоначально был построен Константином, перестроен Юстинианом и снова в 8 веке Львом Исаврийцем; Собор Пресвятой Богородицы, 12 век (?); Монетес Хорас ("Кахире Джамии"), 10 век; Пантократор; "Фетие Джамии". Цистерны, особенно "Бин Бир Дирек" (1001 колонна) и "Йере Батан Серай"; дворцы, от которых мало что осталось, за исключением большого зала Влахернского дворца. Салоники: Церкви Божественной Мудрости ("Айя София") Святого Бардиаса, Святого Ильи. РАВЕННА: San Vitale, 527-540. ВЕНЕЦИЯ: Собор Святого Марка, 977-1071; "Фондако деи Турки", ныне Гражданский музей, 12 век. Другие церкви в Афинах и Афоне; в Мизитре, Майре, Анкире, Эфесе и т.д.; в Армении в Ани, Дигуре, Эчмиадзине, Кутаисе, Пицунде, Усунларе и т.д.; гробницы в Ани, Варжахане и т.д.; в России в Киеве (собор Василия Блаженного), Костроме, Москве (Успение, святой Василий, Василий Благодный и т.д.), Новгороде, Чернигове; в Куртеа Даргиш в Валахии, и во многих других местах.

17. "Святая София", общее название этой церкви, является неправильным. Он был посвящен вовсе не святому, а Божественной Мудрости (Айя София), название которой турки сохранили в смягченной форме "Айя София".

ГЛАВА XII.

САСАНИДСКАЯ И МУСУЛЬМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

(АРАБСКИЙ, МОРЕСКИЙ, ПЕРСИДСКИЙ, ИНДИЙСКИЙ И турецкий языки.)

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Бургуэн, *Арабское искусство*. Coste, *Monuments du Caire; Monuments modernes de la Perse*. Каннингем, *Археологическое исследование Индии*. Фергюссон, *Индийская и восточная архитектура*. Де Форест, *индийская архитектура и орнамент*. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*. Franz-Pasha, *Die Baukunst des Islam*. Gayet, *L'Art Arabe; L'Art Persan*. Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes en Espagne*, etc. Гаури и Джонс, *Альгамбра*. Джейкоб, *Портфолио архитектурных деталей Джейпора*. Le Bon, *La civilisation des Arabes; Les monuments de l'Inde*. Оуэн Джонс, *Грамматика орнамента*. Parvillée, *L'Architecture Ottomane*. Prisse d'Avennes, *L'Art Arabe*. Texier, *Description de l'Arménie, la Perse*, etc.

ОБЩИЙ ОБЗОР. В то время как Византийская империя находилась в зените своего могущества, новая вера ислам завоевывала Западную Азию и средиземноморские земли с бешеной быстротой, что является одним из чудес истории. Новые архитектурные стили, возникшие в результате этих завоеваний, хотя и сильно различались по концепции и деталям в нескольких странах, все же были отмечены общими характеристиками, которые отличали их от современных христианских стилей. Преобладание декоративных

соображений над структурными, пристрастие к мелкому поверхностному орнаменту, отсутствие рисунков и скульптуры одинаково наблюдаются в арабских, персидских, турецких и индийских зданиях, хотя и в разной степени. Однако эти новые стили были почти полностью делом рук ремесленников, принадлежащих к покоренным расам, и многие следы византийского и даже после крестовых походов нормандского и готического дизайна узнаваемы в мусульманской архитектуре. Но ориентализм завоевателей и их общая вера, окрашенная поэзией и философским мистицизмом арабов, придали этим произведениям коптов, сирийцев и греков безошибочный характер, не являющийся ни византийским, ни раннехристианским.

АРАБСКАЯ АРХИТЕКТУРА. При строительстве мечетей и гробниц, особенно в Каире, эта архитектура достигла замечательной степени декоративной элегантности, а иногда и достоинства. Она развивалась медленно, поскольку арабы с самого начала не были расой строителей. Ранние памятники Сирии и Египта были незначительными, а священная *Кааба* в Мекке и мечеть в Медине вряд ли вообще заслуживают того, чтобы называться архитектурными памятниками. Наиболее важными ранними работами были мечети **Амру** в Каире (642, перестроена и расширена в начале восьмого века), **Эль-Акса** на Храмовой платформе в Иерусалиме (691, автор Абд-эль-Мелек) и **Эль-Валид** в Дамаске (705-732, недавно серьезно пострадала от пожара). Все это были простые одноэтажные сооружения с плоскими деревянными крышами, опирающимися на параллельные ряды колонн, поддерживающих стрельчатые арки, аркады либо закрывали одну сторону квадратного двора, либо окружали его полностью. Длинные проходы и тщательное оформление архивольтов и потолков сами по себе придавали им архитектурный характер. Красивый **купол скалы** (Куббет-эс-Сахра, ошибочно называемый Мечетью Омара) на Храмовой платформе в Иерусалиме является либо реконструированным константиновским сооружением, либо в значительной степени составлен из материалов одного из них (см. [стр. 116](#)).

Великолепная мечеть **Ибн Тулуна** (876-885) была построена по тому же плану, что и мечеть Амру, но с выступающими опорами вместо колонн и соответствующим увеличением разнообразия перспектив и богатства эффектов. Однако с приходом династии Фатимитов и основанием нынешнего города Каир (971 г.) деревянные потолки начали заменять сводчатые, а затем появились зачатки тех необычных применений геометрии в декоративном дизайне, которые с тех пор стали самой яркой чертой арабского орнамента. При династии Айюб, начавшейся с Салах-ад-дина (Саладина) в 1172 году, эти элементы, наиболее впечатляющим ранним примером которых является великая **мечеть Баркук** (1149), медленно развивались в купольных гробницах *Карафа* в Каире и подготовили почву для увеличения богатства и великолепия длинного ряда мечетей, среди которых мечети **Калауна** (1284-1318), **Султана Хасана** (1356), **Эль-Му. аяяд** (1415) и **Каид-бей** (1463) были наиболее заметными примерами (рис. 80). Действительно, они знаменуют последовательный прогресс в усложнении планировки, изобретательности строительства и элегантности декора. Вместе они составляют эпоху в арабской архитектуре, которая тесно совпадает с развитием готической сводчатой архитектуры в Европе, как по этапам, так и по продолжительности ее развития.

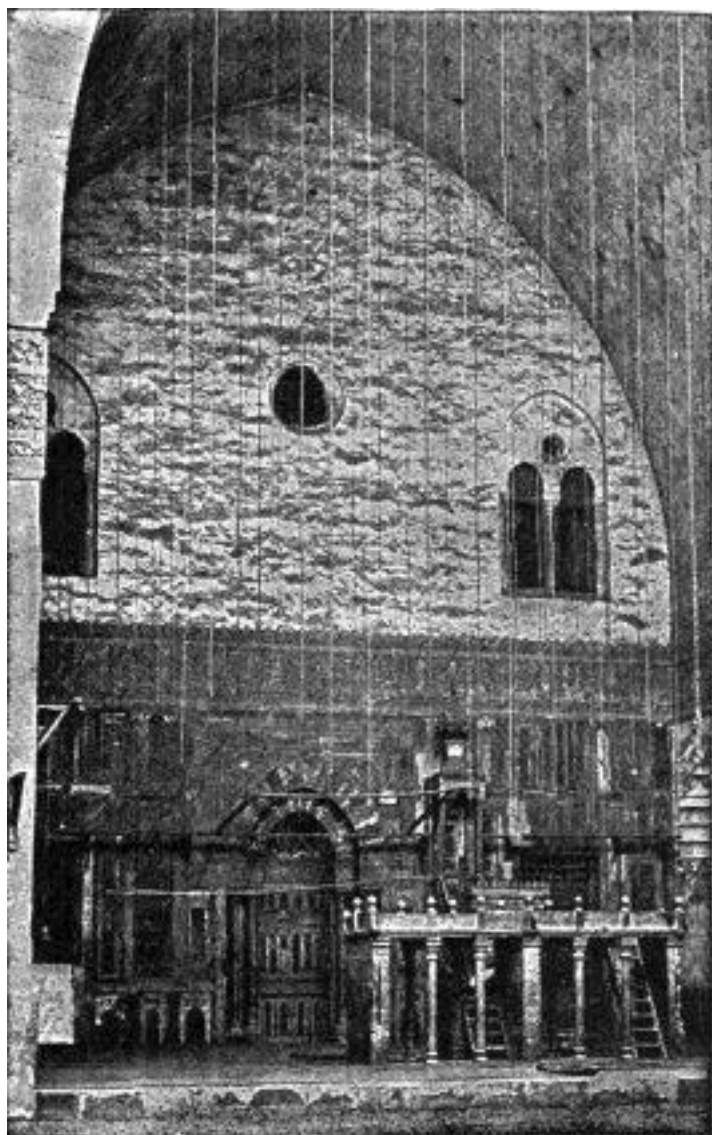


РИС. 80.—МЕЧЕТЬ СУЛТАНА ХАСАНА, КАИР: СВЯТИЛИЩЕ.
а, Михраб, б, Мимбер.

Мечети этих трех столетий, подобно средневековым монастырям, представляют собой впечатляющее скопление зданий различного типа вокруг центрального двора для омовений. Гробница основателя, резиденции *имамов*, или священников, школы (*медресе*) и больницы (*маристан*) соперничают по значимости с молитвенной комнатой. Последнее, однако, является настоящим средоточием интереса и великолепия; в некоторых случаях, как в Султан-Хассане, это простая камера с бочкообразными сводами, открытая для двора; в других - продолговатый зал с аркадами и множеством небольших куполов; или, опять же, квадратный зал, покрытый высоким остроконечным куполом на подвесах из замысловато красивых сталактитов (см. Ниже). Церемониальные требования мечети были простыми. В центре двора должен быть фонтан для омовения. Молитвенный зал, или собственно мечеть, должен иметь свой *михраб*, или нишу, указывающую на *киблу*, направление на Мекку; и свой *мимбер*, или высокую, стройную кафедру для чтения Корана. Это были единственные абсолютно необходимые элементы мечети, но уже в девятом веке был пристроен *минарет*, с которого *муэддин* мог разносить по городу призыв к молитве. Однако только в период Айюбитов он начал приобретать те разнообразные и живописные формы, которые придают Каиру столько архитектурного очарования.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ДЕТАЛИ. В то время как арабская архитектура, как в Сирии, так и в Египте, обладает скорее декоративной, чем конструктивной оригинальностью, красивые формы ее куполов, подвесок и минаретов, простое величие огромных остроконечных цилиндрических сводов мечети Хасана и подобных памятников, а также изящные линии повсеместно используемой стрельчатой арки доказывают, что коптские строители и их более поздние арабские преемники были архитекторами больших способностей. Арабские купола, которые можно увидеть как в мечетях, так и в замечательной группе гробниц, обычно называемых “гробницами халифов”, своеобразны не только своими заостренными очертаниями и богатым внешним декором из переплетающихся геометрических мотивов, но еще больше внешней и внутренней обработкой подвесок, изысканно украшенных сталактитовым орнаментом. Этот орнамент, происходящий, без сомнения, от сочетания крошечных карнизов с рядами небольших ниш и предположительно персидского происхождения, в конце концов развился в систему необычайной сложности, применимую одинаково к верхушке ниши или панели, как в больших дверных проемах мечетей, так и к обрамлению галерей минаретов (рис. 81, 82). Его применение демонстрирует ошеломляющее разнообразие форм и необычайную склонность к замысловатому геометрическому дизайну.

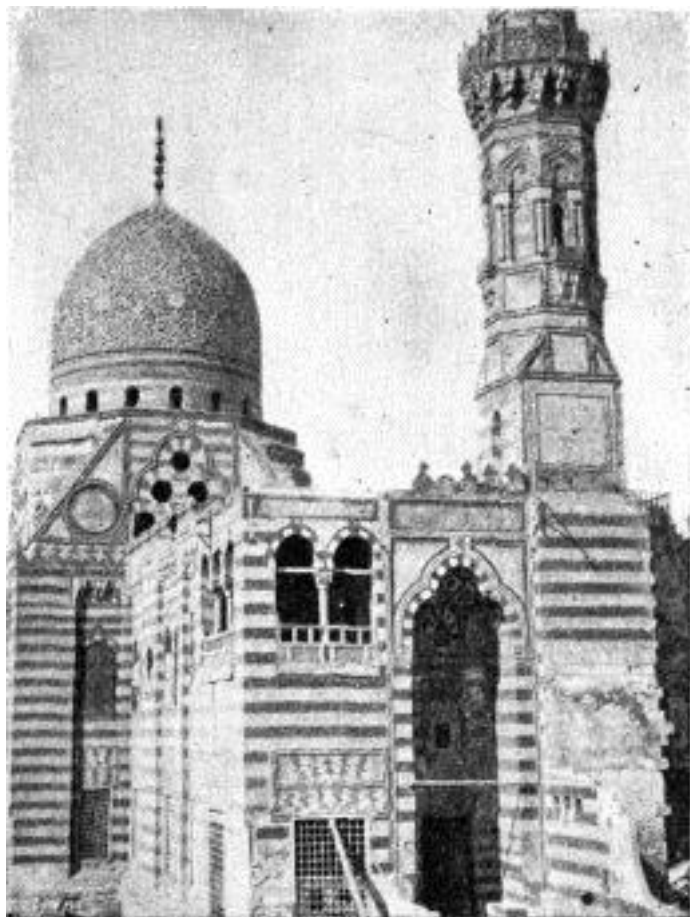


РИС. 81. МЕЧЕТЬ КАИД—БЕЯ, КАИР.

УКРАШЕНИЕ. Геометрия, действительно, соперничала с любовью к цвету в своем влиянии на арабский вкус. Потолочные балки были вырезаны в очень декоративных формах, прежде чем получили свой насыщенный цвет - красный, зеленый, синий и золотой. Двери и шкафы были обрамлены геометрическими узорами с тонкими пересекающимися перекладинами, образующими сложную звездчатую обшивку. Проемы арок были вырезаны в причудливых переплетающихся формах; дверные проемы и ниши были покрыты сталактитовыми карнизами, а тротуары и настенные украшения, будь то мрамор или черепица, сочетали в себе блеск и гармонию цвета с ошеломляющей красотой переплетающихся звездно-

многоугольных узоров изумительной сложности. Цветовому эффекту интерьера добавило витражное стекло, узоры были перфорированы в штукатурке, в каждую перфорацию вставлено немного цветного стекла - устройство, возможно, не очень долговечное, но исключительно декоративное.

ДРУГИЕ РАБОТЫ. Немногие средневековые арабские дворцы сохранились до нашего времени. То, что они были украшены с великолепной расточительностью, явствует из рассказов современников. Это великолепие было скорее внутренним, чем внешним; дворец, как и все более крупные и богатые жилища на Востоке, окружал один или несколько дворов и внешне представлял собой почти сплошную стену. Фонтан в главном дворе, *диван* (огромная сводчатая приемная, выходящая во двор и слегка приподнятая над ним), *дар*, или мужской двор, жестко отделенный от *гарема* для женщин, были и остаются универсальными элементами в этих огромных жилищах. Наиболее характерными чертами наиболее распространенных городских домов являются последовательно выступающие этажи и широкие деревянные карнизы, с решетчатыми экранами, закрывающими отдельные окна, или почти весь фасад, состоящий из точеной работы (*машрабийя*), выполненный в очень красивых узорах.

Фонтаны, ворота и второстепенные работы арабов демонстрируют ту же красоту в убранстве и цвете, те же общие формы и детали, которые характеризуют более крупные работы, но здесь невозможно подробнее остановиться на них.

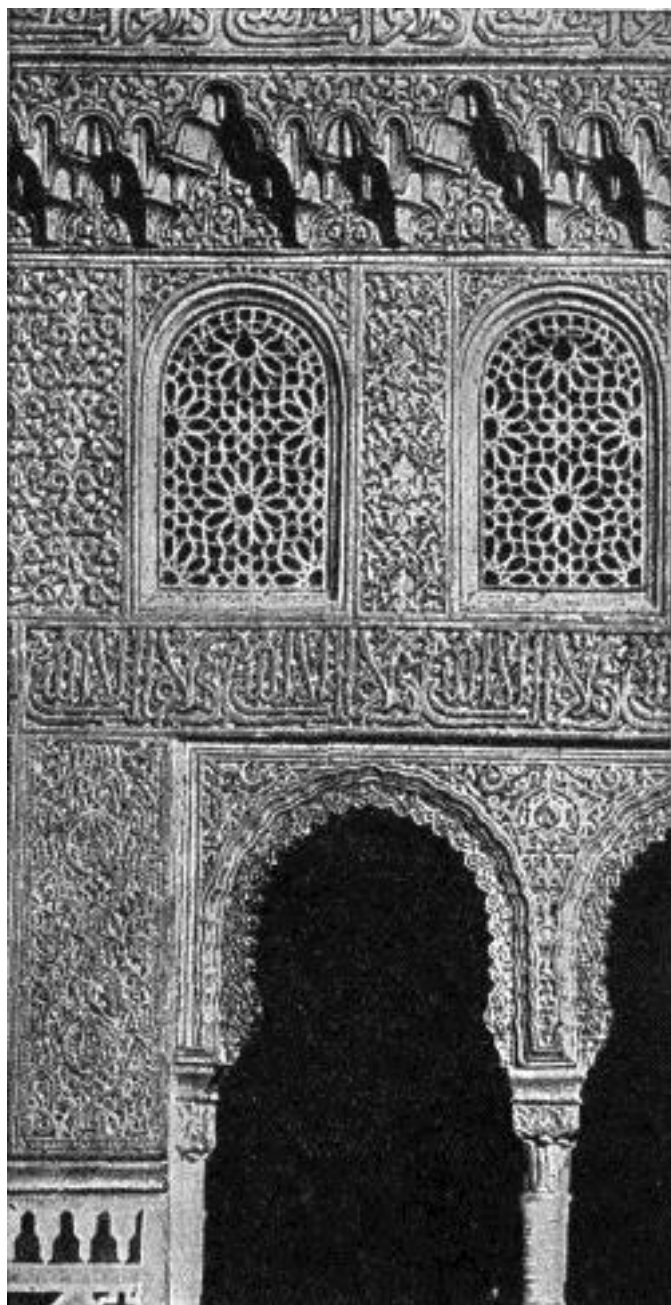


РИС. 82. МАВРИТАНСКАЯ ДЕТАЛЬ, АЛЬГАМБРА.

Показаны сталактиты и перфорированные изделия, мавританская изогнутая арка, капители в испано-морском стиле и декоративные надписи.

МОРЕСК. Нигде в Северной Африке арабы не создавали таких важных произведений, как в Египте, и архитектура других мусульманских государств не сохранилась так хорошо и не так хорошо известна. Конструктивный дизайн, по-видимому, был там еще более полностью подчинен декоративному оформлению; облицовка плиткой и гипсовый рельеф заняли место большего количества архитектурных элементов и материалов, в то время как подковообразные и заостренные арки были заменены более простой и архитектурной стрельчатой аркой (рис. 82). Дворы дворцов и общественных зданий были окружены рядами подковообразных арок на тонких колоннах; последние были снабжены капителями формы, редко встречающейся в Каире. Башни были построены гораздо более массивной конструкции, чем каирские минареты, обычно с квадратной, почти сплошной шахтой и более открытым фонарем наверху, иногда в несколько уменьшающихся этажей.

ИСПАНОЯЗЫЧНЫЙ. Самый великолепный этап этой отрасли арабской архитектуры находится не в Африке, а в Испании, которая была захвачена в 710-713 годах маврами, основавшими там независимый халифат Кордова. Позже он был разделен на мелкие королевства, из которых наиболее важными были Гранада, Севилья, Толедо и Валенсия. Это расчленение Халифата привело со временем к потере этих городов, которые были один за другим возвращены христианами в четырнадцатом и пятнадцатом веках; захват Гранады в 1492 году окончательно уничтожил мавританское владычество.

Владычество мавров в Испании было отмечено высокой цивилизацией и необычайной строительной активностью. Стиль, который они ввели, стал национальным стилем в оккупированных ими регионах, и даже после изгнания мавров использовался в зданиях, возведенных христианами и евреями. “Дом Пилата” в Севилье является примером этого, и общее использование мавританского стиля в еврейских синагогах вплоть до наших дней, как в Испании, так и за рубежом, возникло при возведении синагог для евреев в Испании мавританскими ремесленниками и в мавританском стиле, как во время, так и после периода мусульманского господства.

Помимо бесчисленных мечетей, замков, мостов, акведуков, ворот и фонтанов, мавры воздвигли несколько памятников замечательных размеров и великолепия. Особого внимания среди них заслуживают Великая мечеть в Кордове, Алькасары в Севилье и Малаге, Хиральда в Севилье и Альгамбра в Гранаде.



РИС. 83.ИНТЕРЬЕР ВЕЛИКОЙ МЕЧЕТИ В КОРДОВЕ.

The **Мечеть в Кордове**, построенная в 786 году Абд-эр-Рахманом, расширенная в 876 году и снова Эль-Мансуром в 976 году, представляет собой обширный аркадный зал размером 375

× 420 футов, но высотой всего 30 футов (рис. 83). Богатый деревянный потолок опирается на семнадцать рядов по тридцать-тридцать три колонны в каждом и два пересекающихся ряда опор, все они несут подковообразные арки в двух наложенных друг на друга рядах, большая часть арок вокруг святилища изогнута, остальные простые, за исключением чередования цветов в вуссуарах. Ниша *михраба* особенно богата мелкой резьбой, инкрустациями и мозаикой, а купол, искусно сформированный из пересекающихся ребер, покрывает святилище перед ним. Такая форма купола часто встречается в Испании.

The **Алькасары** в Севилье и Малаге, которые были отреставрированы в последние годы, сегодня представляют собой довольно точную копию замков-дворцов XIII века. Они демонстрируют те же общие концепции и декоративные особенности, что и Альгамбра, которой они предшествовали. С другой стороны, **Хиральда** в Севилье уникальна. Это высокая прямоугольная башня, снаружи обшитая панелями и покрытая рельефным орнаментом в виде каменоломен; первоначально она заканчивалась двумя или тремя уменьшающимися ступенями или фонарями, которые были заменены в шестнадцатом веке нынешней колокольной эпохи Возрождения.

The **Альгамбра** повсеместно считается шедевром испаноязычного искусства, отчасти, без сомнения, из-за ее превосходной сохранности. Он наиболее интересен как пример великолепных дворцов-цитаделей, построенных мавританскими завоевателями, а также из-за его великолепного цветового оформления в виде мелкого каменоломного орнамента, выбитого или отлитого во влажной штукатурке там, где стены не обшиты плиткой. Он был начат в 1248 году Мухаммедом бен-Аль-Хамаром, расширен в 1279 году его преемником и снова в 1306 году, когда была построена мечеть. На его плане (рис. 84) показаны два больших двора и один поменьше рядом с мечетью, с тремя большими квадратными помещениями и многими второстепенными. Свет аркады окружают Львиный дворик с фонтаном, и украсьте концы другой главный суд; и сталактит парусе, редко в мавританской работы, отображается в “зале послов” и некоторые другие части здания. Но его главная слава - это орнамент, менее долговечный, менее архитектурный, чем у каирских зданий, но компенсирующий это изысканностью и богатством. Мельчайшие узоры из виноградных лоз и арабские надписи переплетаются с волнистыми пересекающимися линиями, образуя сетчатый каркас, которому глубокий красный, синий, черный и золотой цвета придают неопишное богатство эффекта.

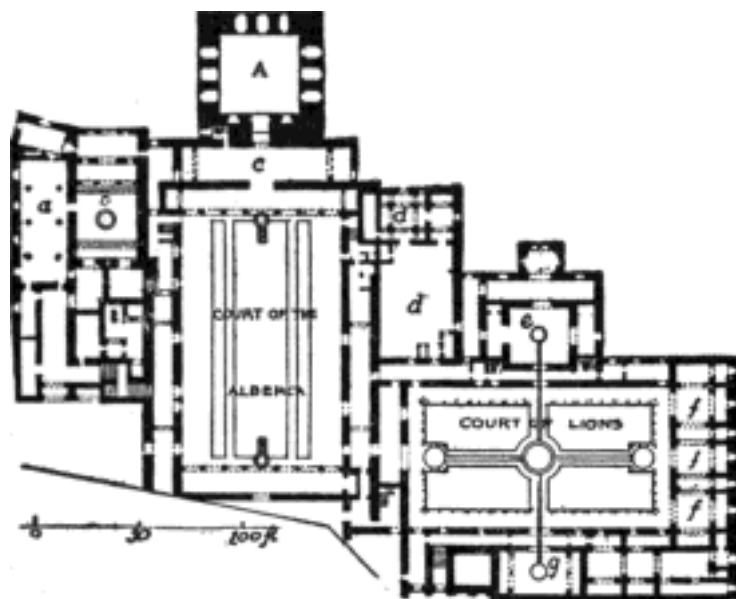


РИС. 84.—ПЛАН АЛЬГАМБРЫ.

А, Зал послов; а, Мечеть; b, Двор мечети; с, Сала делла Барка; d, d, Бани; е, Зал Двух сестер; f, f, f, Зал Трибунала; g, Зал Абенсеррахов.

Увеличенный вид

Мавры также захватили Сицилию в восьмом веке, но, хотя их архитектура оказала глубокое влияние на архитектуру христиан, вернувших Сицилию в 1090 году, и скопировала стиль покоренных мусульман, от первоначальной мавританской архитектуры осталось слишком мало, чтобы претендовать на упоминание здесь.

САСАНИДСКИЙ. Сасанидская империя, которая в течение четырех столетий, с 226 по 641 год нашей эры, противостояла Риму и распространила свое влияние почти до Индии, оставила на персидской земле ряд интересных памятников, оказавших сильное влияние на мусульманский стиль этого региона. Сасанидские здания, по-видимому, были в основном дворцами, и все они были сводчатыми. С их длинными залами с бочкообразными сводами в сочетании с квадратными купольными камерами, как в Фируз-Абаде и Сербистане, они демонстрируют воспоминания о древних ассирийских традициях. Древнеперсидское использование колонн было почти полностью прекращено, но двери и окна по-прежнему украшались окантованными рамами и каветто-карнизами Персеполя и Сузов. Сасаниды использовали для этих внешних деталей другие, заимствованные, возможно, из сирийских и византийских источников. Характерными чертами были своего рода зацепленные контрфорсные колонны и глухие арки, несколько бесцельно повторяющиеся по всему фасаду; еще более характерными были огромные арки эллиптической или подковообразной формы, которые образовывали входы в эти дворцы, как в Таккесре в Ктесифоне. Появляются декоративные детали устаревшего римского типа, смешанные с более изящно струящимися узорами листьев, напоминающими раннехристианскую сирийскую резьбу. Последним великим памятником этого стиля был дворец в Машите в Моаве, начатый последним Хосровом (627 г.), но так и не законченный, внушительное и богато украшенное сооружение размером около 500 × 170 футов, занимающее центр большого двора.

ПЕРСИДСКО-МУСУЛЬМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Эти сасанидские дворцы, должно быть, оказали сильное влияние на персидскую архитектуру после арабского завоевания в 641 году. Ибо, хотя архитектура первых шести столетий после этой даты подверглась почти полному исчезновению от рук монголов при Чингисхане, следы сасанидского влияния все еще заметны в памятниках, возникших в последующие столетия. Купол и свод, колоссальные порталы и арки и использование кирпича и черепицы являются свидетельствами этого влияния, не имея никакого сходства с византийскими или арабскими типами. Мусульманские памятники Персии, насколько можно установить их датировку, все относятся к периоду после 1200 года, если только традиция не верна, относя ко времени Гаруна Ар Рашида (786 г.) некоторые любопытные гробницы близ Багдада с необычными пирамидальными крышами. Разрушенная мечеть в Тебризе (1300 г.) и красивая купольная **гробница в Султании** (1313 г.) относятся к периоду Великих Моголов. Они демонстрируют все существенные черты более поздней архитектуры суфиев (1499-1694), в период правления династии которых были построены еще более великолепные и прославленные **Мейдан**, или площадь, великая мечеть Месджид-шаха, Базар и Колледж или медресе Хусейн-шаха, все в Исфахане, и многие другие важные памятники в Исфахане, Багдаде и Тегеране. В этих сооружениях особого внимания требуют четыре элемента: остроконечный луковичный купол, круглый минарет, порталная арка, возвышающаяся над прилегающими частями здания, и использование эмалированной терракотовой плитки в качестве внешнего украшения. К ним можно добавить арку *огее* (*ogee* = дважды перевернутая кривая) в качестве случайной особенности. Своды в высшей степени изобретательны и красивы, а их формы,

независимо от того, выполнены ли они из кирпича или штукатурки, достаточно разнообразны, чтобы не прибегать к запутанным сложностям обработки сталактитов. В персидском декоре наиболее поразительными качествами являются гармония смешанных цветов, разбитых на мельчайшие узоры и более приглушенных по тону, чем в испано-мореском стиле, а также предпочтение плавных линий и растительного орнамента геометрическим головоломкам арабского дизайна. Персидская архитектура оказала влияние как на турецкое, так и на индо-мусульманское искусство, которое во многом обязано ей своим декоративным очарованием.

ИНДО-МУСУЛЬМАНСКИЙ. Мусульманская архитектура Индии настолько отличается от всех исконно индийских стилей и настолько связана с искусством Персии, если не с искусством арабов, что ей по праву место здесь, а не в более поздней главе о восточных стилях. Именно в одиннадцатом веке государства Индии впервые начали падать перед мусульманскими захватчиками, но только в конце пятнадцатого века династия великих Моголов утвердилась в Индостане в качестве доминирующей державы. В промежуточный период местные школы мусульманской архитектуры развивались в стране патанов на Севере Индии (1193-1554), в Джаунпуре и Гуджерате (1396-1572), в Синде, где преобладало персидское влияние; в Кальбурге и Бидаре (1347-1426). Эти школы значительно различались по духу и деталям; но при Моголах (1494-1706) разнообразия было меньше, и этой династии мы обязаны многими из самых великолепных мечетей и гробниц Индии, среди которых те, что в Биджапуре, сохранили свой особый стиль.

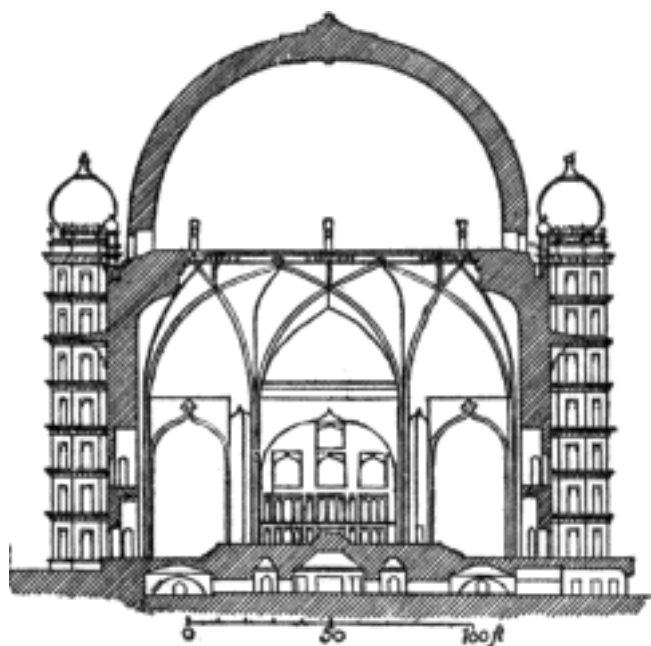


РИС. 85. ГРОБНИЦА МАХМУДА, БИДЖАПУР. Раздел.

Мусульманские памятники Индии характеризуются величием и размахом расположения, симметрией и монументальным достоинством дизайна, что значительно отличает их от живописных, но иногда тривиальных построек арабов и мавров. Менее зависимые от цвета, чем мавританские или персидские сооружения, они обычно строятся из мрамора или из мрамора и песчаника, что придает им вид постоянства и солидности, отсутствующий в других мусульманских стилях, кроме турецкого. Купол, круглый минарет, стрельчатая арка и колоссальная порталная арка универсальны, как и в Персии, и эмалированная плитка также используется, но в основном для внутренней отделки. Внешне используется более достойное, хотя и менее блистательное оформление поверхности резьбой в виде узоров из мельчайших и изящных завитков, листьев и арабских надписей, покрывающих большие

поверхности. Арабские сталактитовые подвесные звездчатые панели и геометрическое переплетение можно увидеть редко, если вообще когда-либо видели. Купол в квадратном плане почти универсален, но не используется ни византийский, ни арабский подвес, вместо него используются поразительные и оригинальные сочетания сводчатых поверхностей, угловых скосов, карнизов и ребер жесткости. Многие из патанских куполов и арок в Дели, Аджмире, Ахмедабаде, Шепри и др. построены горизонтально или с кокошниками, опирающимися на тонкие колонны, и вообще не оказывают никакого давления, так что они являются сводами только по форме, подобно куполу Толоса Атрея (рис. 24). Самыми внушительными и оригинальными из всех индийских куполов являются купола **Джумма Мусджид** и **Гробницы Махмуда**, оба в Биджапуре, пролет последнего составляет 137 футов (рис. 85). Действительно, эти два памятника, вместе с Величественным Тадж-Махалом в Агре, не только заслуживают первого места среди индийских памятников, но и по конструктивному мастерству в сочетании с благородными пропорциями и изысканной красотой едва ли превзойдены величайшими достижениями западного искусства, если вообще превзойдены. Более того, индо-мусульманские архитекторы, особенно эпохи Великих Моголов, преуспели в создании художественной обстановки для своих памятников. Огромные платформы, великолепные дворы, внушительные лестничные пролеты, благородные ворота, минареты, обозначающие углы ограждений, и ландшафтное озеленение высокого уровня значительно усиливают впечатление от великих мечетей, гробниц и дворцов Агры, Дели, Фаттехпоре Сикри, Аллахабада, Секундры и т.д.

Наиболее заметными памятниками династии Великих Моголов являются **мечеть Акбара** (1556-1605) в Фаттехпуре Сикри, гробница этого султана в Секундре и его дворец в Аллахабаде; **Жемчужная мечеть** в Агре и **Джумма Мусджид** в Дели, одна из крупнейших и благороднейших мечетей Индии, обе построены шахом Джеханом около 1650 года; его огромный, но ныне разрушенный дворец в том же городе; и, наконец, непревзойденный мавзолей **Тадж Махал** в Агре, построенный при его жизни как праздничный зал, чтобы служить ему гробницей после смерти (рис. 86). Этот последний является жемчужиной индийской архитектуры, хотя говорят, что он был спроектирован европейским архитектором, французом или итальянцем. Это сооружение из белого мрамора площадью 185 квадратных футов с центром во дворе площадью 313 квадратных футов, образующее платформу высотой 18 футов. Углы этого двора отмечены элегантными минаретами, и над всем зданием доминирует изысканный беломраморный купол диаметром 58 футов и высотой 80 футов, внутри возвышающийся над четырьмя угловыми часовнями, а снаружи покрытый высоким мраморным куполом-луковицей на высоком барабане. Богатые материалы, красивое исполнение и изысканная инкрустация этого мавзолея достойны его величественного дизайна. В целом, в архитектуре Великих Моголов в Биджапуре, Агре и Дели мусульманская архитектура достигает своего наивысшего выражения в совокупности и сбалансированности своих конструктивных качеств, композиции, деталей, орнамента и обстановки. Более поздние памятники демонстрируют упадок стиля, и хотя они часто богаты и внушительны, им не хватает утонченности и оригинальности.

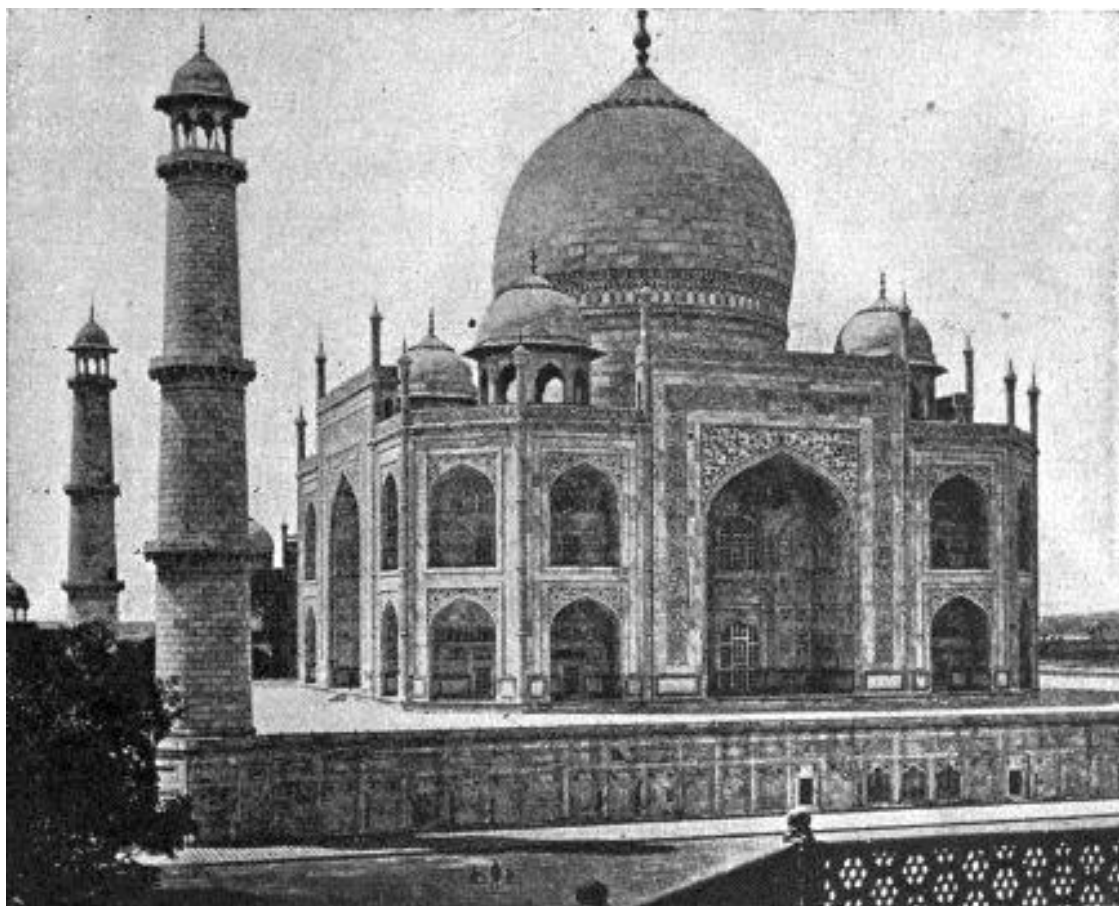


РИС. 86.—ТАДЖ-МАХАЛ, АГРА.

Турецкий. Турки-османы, начавшие свою завоевательную карьеру при Османе I. в Вифинии в 1299 году, в течение столетия оккупировали самые справедливые районы Византийской империи, когда в 1453 году они стали хозяевами Константинополя. Собор Святой Софии был немедленно занят в качестве их главной мечети, а те другие церкви, которые уцелели, были разделены между победителями и побежденными. Завоеватель Мехмед II в то же время приступил к строительству новой мечети, доверив проект византийцу Христодулосу, которому он поручил воспроизвести, с некоторыми изменениями, дизайн “Великой церкви” - Собора Святой Софии. Официально принятый таким образом тип с тех пор остается определяющей моделью дизайна турецкой мечети, по крайней мере, пока это касается общего плана и конструктивных принципов. Таким образом, турки-завоеватели, воспитанные столетием изучения и подражания византийским образцам в Брусе, Никомедии, Смирне, Адрианополе и других покоренных ранее городах, сделали то, чего не смогли сделать византийцы на протяжении девяти столетий. Благородная идея, впервые выраженная Антемием и Исидором в церкви Святой Софии, осталась неразвитой, не учтенной более поздними архитекторами. Именно турок первым воспользовался его возможностями и развил на их основе архитектурный стиль, менее роскошный по цвету и декору, чем родственные стили Персии, Каира или Индии, но, несмотря на это, отличающийся большим благородством и достоинством. Низко изогнутый купол с его венцом из окон-контрфорсов, простые сферические подвески, большие апсиды на каждом конце, перекрытые полукуполом и пронизанные нишами меньшего размера, четыре массивных опоры с их выступающими контрфорсами, пересекающими широкие боковые проходы, притвор и атриум с аркадами впереди — все это присутствует в великих турецких мечетях Константинополя. В мечети Завоевателя, однако, две апсиды с полукуполом заменяют боковые галереи и четкую планировку собора Святой Софии, создавая идеальный четырехсторонний план, лишенный акцента и значимости плана, нарисованного на одной

главной оси (рис. 87). Такое же обращение встречается в мечети Ахмеда I., в **Ахмедие** (1608; рис. 88) и в **Ени Джами** (“Новая мечеть”) в порту (1665). В мечети **Османа III.** (1755) было произведено обратное изменение; в мечети нет больших апсид, четыре прозрачных этажа заполняют четыре арки под куполом, как и в нескольких более поздних и небольших мечетях. Величайшая и благороднейшая из турецких мечетей, **Сулеймания**, построенная в 1553 году Солиманом Великолепным, вернулась к византийскому сочетанию двух полукуполов с двумя светлыми этажами (рис. 89).

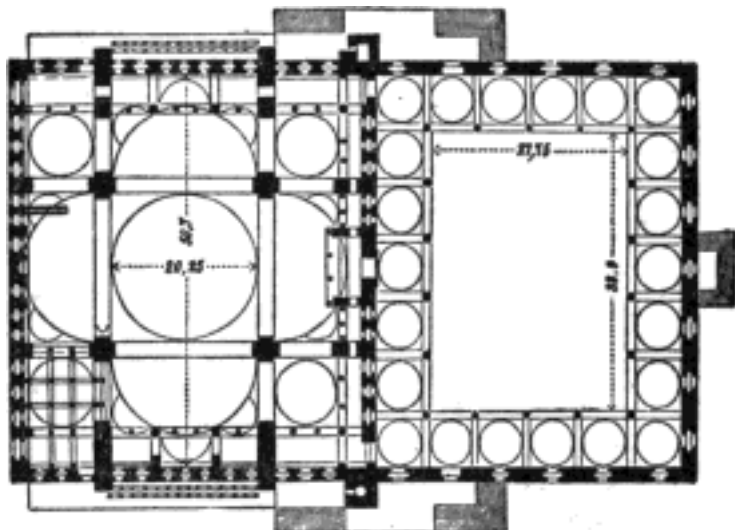


РИС. 87.—МЕЧЕТЬ МЕХМЕТА II, КОНСТАНТИНОПОЛЬ. ПЛАН.
(Размеры указаны в метрах.)

Ни в одном из этих памятников нет внутреннего великолепия мрамора и мозаики византийских церквей. Они лишь отчасти заменены персидской плиткой, деревянными панелями и витражами арабского типа. Разделение на этажи и масштабирование выполнены менее хорошо, чем в соборе Святой Софии; с другой стороны, соотношение высоты к ширине в целом достойно восхищения. Внешняя обработка уникальна и эффективна, намного превосходя византийскую практику. Скопление куполов, полукуполов и крыш выполнено более художественно; и хотя в Египте и Индии почти нет этих мельчайших резных деталей, композиция боковых аркад, простых, но впечатляющих куполообразных перистилей дворов и изящных форм стрельчатых арок с чередующимися вуссуарами из белого и черного мрамора в высокой степени художественна. Минареты, однако, уступают минаретам индийского, персидского и арабского искусства, хотя и изящны в своих пропорциях.



РИС. 88.ВНЕШНИЙ ВИД МЕЧЕТИ АХМЕДИЕ.

Почти все великие мечети сопровождаются купольными гробницами (*тюрбе*) их императорских основателей. Некоторые из них благородного размера, с великолепными пропорциями и декором. **Гробница Рокселаны** (Хуррем), любимой жены Сулеймана Великолепного (1553), является самой красивой из всех и, возможно, самой совершенной жемчужиной турецкой архитектуры, с ее элегантно аркадой, окружающей восьмиугольный куполообразный мавзолей-камеру. **Монументальные фонтаны** Константинополя также заслуживают упоминания. Из них самый красивый - тот, что был возведен Ахмедом III (1710), недалеко от собора Святой Софии. Обычно они состоят из прямоугольного мраморного резервуара с крышей в виде пагоды и широкими карнизами, четыре грани фонтана украшены каждая нишей и бассейном и покрыты рельефной резьбой и позолоченными надписями.

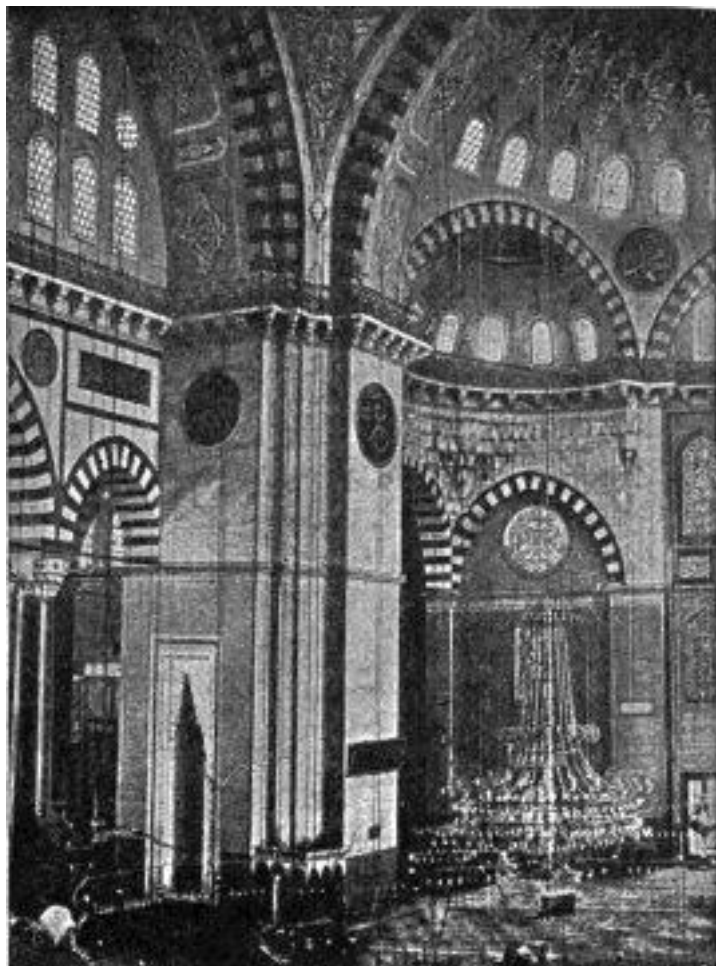


РИС. 89. ИНТЕРЬЕР СУЛЕЙМАНИИ,
КОНСТАНТИНОПОЛЬ.

ДВОРЦЫ. В этом департаменте турки сделали мало важного. Здания в садах Серали низкие и незначительные. **Киоск Чинли**, ныне Императорский музей, однако, представляет собой простое, но изящное двухэтажное здание, состоящее из четырех сводчатых помещений по углам прекрасного крестообразного зала, с куполами, выполненными в том же стиле, что и в Биджапуре, но в небольшом масштабе; черепица и веранда перед входом особенно элегантны; дизайн наводит на мысль о персидской ручной работе. Более поздние дворцы, спроектированные армянами, представляют собой живописные здания из белого мрамора и лепнины у кромки воды; в них есть богато украшенные залы, но детали выполнены в устаревшем европейском стиле рококо, совершенно недостойном восточного монарха.

ПАМЯТНИКИ. АРАБСКИЙ: “Мечеть Омара”, или Купол Скалы, 638; Эль-Акса, работы Абд-эль-Мелека, 691, обе в Иерусалиме; Мечеть Амру в Каире, 642; мечети в Кирене, 665; великая мечеть Эль-Валид, Дамаск, 705-717. Багдад построен в 755 году. Великая мечеть в Кайруане, 737 год. В Каире, Ибн Тулун, 876; Гама-Эль-Азхар, 971; Баркук, 1149; “Гробницы халифов” (Карафа), 1250-1400; Мористан Калаун, 1284; Медресе Султан Хасан, 1356; Эль-Азхар увеличен; Эль-Муайед, 1415; Каид-бей, 1463; Синан-паша, 1468; “Гробницы мамлюков”, 16 век. А также дворцы, бани, фонтаны, мечети и гробницы. МОРЕСК: мечеть в Сарагосе, 713; мечеть и арсенал в Тунисе, 742; великая мечеть в Кордове, 786, 876, 975; святилище, 14 век. Мечети, бани и т.д. в Кордове, Таррагоне, Сеговии, Толедо, 960-980; мечеть Собейха в Кордове, 981. Дворцы и мечети в Фесе; великая мечеть в Севилье, 1172 год. Обширное здание в Марокко конца 12 века. Хиральда в Севилье, 1160; Алькасары в Малаге и Севилье, 1225-1300; Альгамбра и Хенералифе в Гранаде, 1248, 1279, 1306; также мечети, бани и т.д.

Юсуф строит дворец в Малаге в 1348 году; дворцы в Гранаде. Персидский: Гробницы близ Багдада, 786 год (?); мечеть в Тебризе, 1300 год; гробница Ходабенде в Султании, 1313 год; Мейдан-шах (площадь) и Месджид-шах (мечеть) в Исфахане, 17 век; Медресе (школа) султана Хусейна, 18 век; дворцы Чехил Сутун (сорок колонн) и Айне Хане (Зеркальный дворец). Бани, гробницы, базары и т.д. в Кашане, Куме, Касмине и т.д. Караван-сарай в Аминабаде между Ширазом и Исфаханом; базар в Исфахане.

Индийский: мечеть и “Кутуб Минар” (башня) ок. 1200; Гробница Алтумша, 1236; мечеть в Аджмире, 1211-1236; гробница в Старом Дели; Мечеть Адина, Малда, 1358. Мечети Джумма Мусджид и Лал Дурваза в Джаунпуре, первая половина 15 века. Мечеть и базар, Кальбургах, 1435 год (?). Мечети в Ахмедабаде и Сиркедже, середина 15 века. Мечеть Джумма Мусджид и гробница Махмуда, Биджапур, *cir.* 1550. Гробница Хумаюна, Дели; Мохаммеда Гауса, Гвалиор; мечеть в Футтехпоре Сихри; дворец в Аллахабаде; гробница Акбара в Секундре, все работы Акбара, 1556-1605. Дворец и Джумма Мусджид в Дели; Мути Мусджид (Жемчужная мечеть) и Тадж Махал в Агре, работы шаха Джехана, 1628-1658.

ТУРЕЦКИЙ: Гробница Османа, Бруса, 1326; Зеленая мечеть (Ешил Джамии) Бруса, *cir.* 1350. Мечеть в Иснике (Никея), 1376 год. Мехмедия (мечеть Мехмета II.) Константинополь, 1453; мечеть в Эйюбе; Киоски Чинли, работы Мехмета II., 1450-60; мечеть Баязида, 1500; Селима I., 1520; Сулеймания, работы Синана, 1553; Ахмедия Ахмета I., 1608; Ени Джамии, 1665; Нури Осман, работы Османа III., 1755; мечеть Мухаммеда Али в Каире, 1824. Мечеть в Адрианополе. Ханы, закрытые дворы для государственных предприятий и коммерческих арендаторов, различные даты, 16-17 века (Валиде-хан, визирь-хан), сводчатые базары, фонтаны, башня Сераскиерат, все в Константинополе.

ГЛАВА XIII.

АРХИТЕКТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В ИТАЛИИ И ФРАНЦИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Каттанео, *Итальянская архитектура*. Chapuy, *Le moyen age monumental*. Корройер, *романская архитектура*. Каммингс, *История архитектуры Италуу*. Enlart, *Manuel d'archéologie française*. Hübsch, *Monuments de l'architecture chrétienne*. Рыцарь, *церкви Северной Италуу*. Lenoir, *Architecture monastique*. Osten, *Bauwerke in der Lombardei*. Quicherat, *Mélanges d'histoire et d'archéologie*. Ребер, *История средневековой архитектуры*. Révoil, *Architecture romane du midi de la France*. Rohault de Fleury, *Monuments de Pise*. Шарп, *церкви Шаранты*. De Verneilh, *L'Architecture byzantine en France*. Виолле-ле-Дюк, *Толковый словарь французской архитектуры* (особенно в т. I. "Религиозная архитектура"); *Рассуждения об архитектуре*.

РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ЕВРОПА. Падение Западной империи в 476 году нашей эры ознаменовало начало новой эры в архитектуре за пределами Византийской империи. Так называемые Темные века, последовавшие за этим событием, составили период становления новой западной цивилизации, в течение которого кельтская и германская расы обращались в христианство и подчинялись авторитету и воспитывающему влиянию Церкви. В этих условиях была разработана новая архитектура, основанная на традициях раннехристианских строителей, модифицированных в разных регионах римским или византийским влиянием. Рим рано восстановил свой античный престиж, и римские памятники, покрывающие землю Южной Европы, были постоянным наглядным уроком для строителей того времени. Этой

новой архитектуре Запада, которая в десятом и одиннадцатом веках впервые начала достигать достойных и монументальных результатов, обычно давалось общее название **романский**, несмотря на большое разнообразие ее проявлений в разных странах.

ХАРАКТЕР АРХИТЕКТУРЫ. Романская архитектура была преимущественно церковной. Цивилизация и культура исходили от Церкви, а ее требования и дисциплина придали форму искусству строителя. Но базиликанский стиль, который так хорошо служил ее целям в прежние века и на классической почве, плохо подходил для новых условий. Коринфские колонны, мраморную инкрустацию и великолепную мозаику нельзя было достать просто так в лесах Галлии или Германии, а лангобарды и остготы в Италии или их потомки не могли воспроизвести их. Базиликанский стиль был законченным сам по себе, не имея семян для дальнейшего роста. Священники и монахи Италии и Западной Европы стремились неквалифицированным трудом возводить каменные церкви, в которых общее расположение базилики должно было повторяться в более простой, массивной одежде и, насколько это возможно, в несгораемой конструкции с каменными сводами. Эта проблема лежит в основе всех различных этапов романской архитектуры; однако ее окончательное решение было достигнуто только в готический период, к которому романский стиль является переходом и ступенькой.



РИС. 90.ИНТЕРЬЕР САН—АМБРОДЖО, МИЛАН.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИТАЛИЯ. Италия в Темные века стояла на полпути между цивилизацией Восточной империи и полуварварством Запада. Рим, Равенна и Венеция рано стали центрами культуры и поддерживали непрерывные коммерческие отношения с Востоком. Архитектура не испытывала недостатка ни в вдохновении, ни в средствах для продвижения по новым направлениям. Но его продвижение было отнюдь не везде одинаковым. Объединяющее влияние церкви было уравновешено провинциализмом и местными особенностями различных итальянских государств, что привело к большому разнообразию стилей. Их, однако, можно в общих чертах разделить на четыре подразделения: **ломбардские, тоскано-романские, итало-византийские** и неизменные **базиликанские** или раннехристианские, которые, как было показано в главе X, продолжали практиковаться в Риме на протяжении всего средневековья.

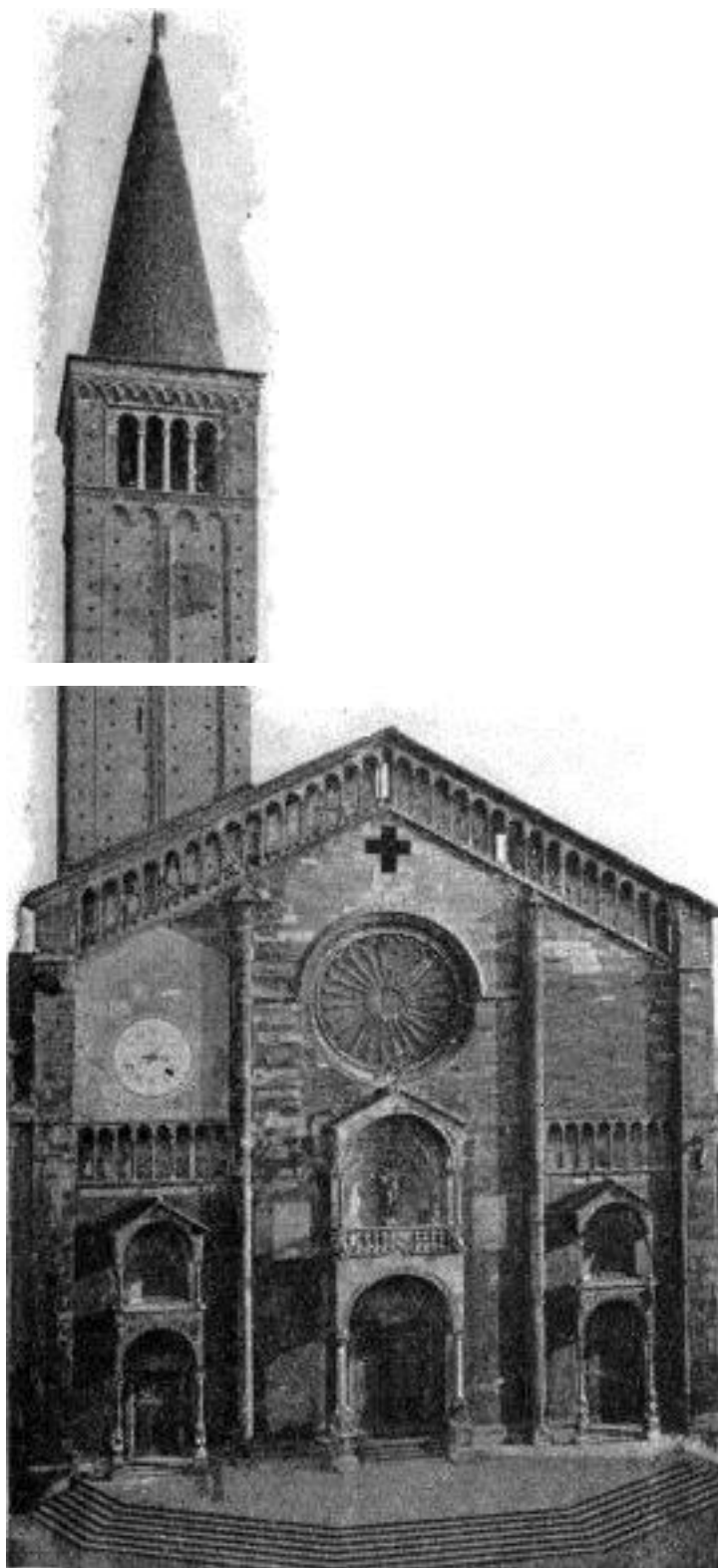


РИС. 91. ЗАПАДНЫЙ ФАСАД И КОЛОКОЛЬНЯ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА В ПЬЯЧЕНЦЕ.

ЛОМБАРДСКИЙ СТИЛЬ. Из-за общей перестройки древних церквей в более устоявшихся социальных условиях одиннадцатого и двенадцатого веков от архитектуры трех предшествующих столетий в Италии мало что осталось, за исключением римских базилик и нескольких баптистериев и круглых церквей, уже упомянутых в главе X. Так называемые ломбардские памятники относятся в основном к одиннадцатому и двенадцатому векам. Они встречаются не только в Ломбардии, но также в Венеции и Эмилии. Милан, Павия, Пьяченца, Болонья и Верона были важными центрами развития этого стиля. Почти все церкви были

сводчатыми, но планы были базиликанскими, с такими вариациями, которые были результатом попыток соответствовать требованиям сводчатого строительства. Неф был сужен, и вместо рядов колонн, несущих тонкую прозрачную стену, несколько массивных столбов каменной кладки, соединенных широкими столбчатыми арками, поддерживали тяжелые ребра пазовидного свода, как в Сан-Амброджо, Милан (рис. 90). Чтобы противостоять напору главного свода, открытый проход иногда подавляли, боковой проход поднимали на два этажа, образуя галереи, а по бокам добавляли ряды часовен, перегородки которых образовывали контрфорсы. Опоры часто имели сгруппированное сечение, чтобы лучше принимать различные арки и ребра жесткости, которые они поддерживали. Своды состояли из квадратных пролетов или *сводчатых пролетов*, каждый из которых охватывал две арки-опоры, которые сходились на промежуточной опоре, более легкой, чем остальные. Таким образом, весь аспект интерьера претерпел революцию. Легкость, просторность и декоративная элегантность базилик были здесь заменены мрачным и массивным достоинством, суровым в своей простоте. Иногда хоры поднимали на несколько футов над нефом, чтобы под ними располагались склеп и *исповедальня*, куда из нефа вели широкие лестничные пролеты. Sta. Мария-делла-Пьеве в Ареццо (9-й-11-й век), **Сан Микеле** в Павии (с конца 11 в.), в **соборе Пьяченцы** (1122), **Амброджо** в Милане (12 век), и **Зено** в Вероне (1139) являются выдающимися памятники этого стиля.

ЛОМБАРДСКИЕ ЭКСТЕРЬЕРЫ. Несколько архитектурных украшений, использованных для простых экстерьеров ломбардских церквей, обычно были эффектными и хорошо составленными. Стройные колоннеты или длинные пилястры, глухие аркады и открытые аркадные галереи под карнизами придавали этим фасадам светотеневую окраску. Фасады представляли собой простые фронтоны с одним широким фронтоном, а три нефа церкви были просто обозначены плоскими или круглыми пилястрами, разделяющими фасад (рис. 91). Остроконечные портики с колоннами, опирающимися на спины львов или чудовищ, украшали дверные проемы. Резьба часто носила жестокий и гротескный характер. Отдельные колокольни или *кампанилы* примыкали ко многим из этих церквей; квадратные и простые по массе, но с хорошо распределенными проемами и пропорциональными звонницами (Пьяченца, Сан-Дзено в Вероне и др.).¹⁸

ТОСКАНО-РОМАНСКИЙ СТИЛЬ. Церкви этого стиля (иногда называемые **пизанскими**) были менее энергичными, но более элегантными и художественными по дизайну, чем ломбардские. В плане это были базилики с деревянными потолками и высокими прозрачными этажами на колоннообразных аркадах. В их отделке, как внутренней, так и внешней, чувствуется влияние византийских традиций, особенно в использовании белого и цветного мрамора в чередующихся полосах или в облицовке панелями. Еще более поразительным является внешнее декоративное применение настенных аркад, иногда занимающих всю высоту стены и опирающихся на плоские пилястры, иногда в виде наложенных друг на друга небольших арок на стройных колоннах, отдельно стоящих от стены. В целом декоративный элемент преобладал над конструктивным в дизайне этих живописных церквей, некоторые из которых имеют благородные размеры. **Дуомо** (кафедральный собор) **Пизы**, построенный в 1063-1118 годах, является лучшим памятником этого стиля (рис. 92, 93). Он имеет 312 футов в длину и 118 в ширину, с длинными трансептами и эллиптическим куполом более поздней формы над *перекрестком* (пересечение нефа и трансептов). Его богато украшенный аркадами фасад и окаймленные фланги являются ярким примером нелогичных и неконструктивных, но в высшей степени декоративных методов тоскано-романских строителей. Круглый **баптистерий** (1153) с его высоким куполообразным центральным залом, окруженным проходом, внушительное сооружение типа, установленного Константином ([стр. 111](#)), и знаменитая **Падающая башня**

(1174), оба спроектированные с внешними аркадами, в сочетании с Дуомо образуют самую замечательную группу церковных зданий в Италии, если не в Европе (рис. 92).

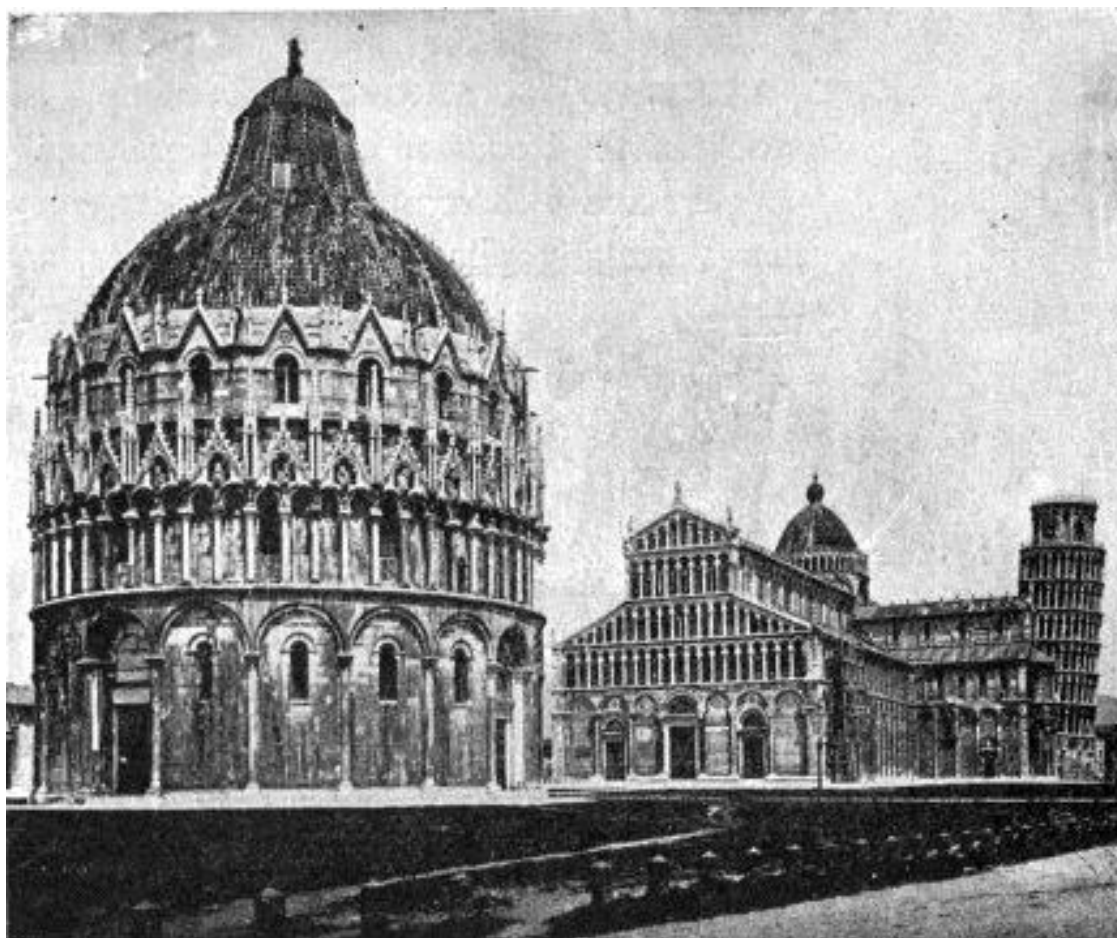


РИС. 92. БАПТИСТЕРИЙ, КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР И ПАДАЮЩАЯ БАШНЯ, ПИЗА.

Тот же стиль в более яркой форме проявляется в некоторых церквях Лукки. Собор **Сан-Мартино** (1060; фасад, 1204; неф изменен в четырнадцатом веке) - самый красивый и большой из них; **Сан-Микеле** (фасад, 1288) и Сан-Фреддиано (двенадцатый век) имеют наиболее искусно украшенные фасады. Те же принципы дизайна присутствуют в соборе и нескольких других церквях в Пистойе и Прато; но они относятся, по большей части, к готическому периоду.



РИС. 93.ИНТЕРЬЕР ПИЗАНСКОГО СОБОРА.

ФЛОРЕНЦИЯ. Церковь **Сан-Миниато** в пригороде Флоренции - прекрасный пример модификации пизанского стиля. В плане это базилика с двумя опорами, прерывающими колоннаду с каждой стороны нефа и поддерживающими мощные поперечные арки. Интерьер украшен полосами и узорами в черно-белых тонах, а деревянная отделка крыши из ажурного бруса элегантно украшена тонкими узорами красного, зеленого, синего и золотого цветов — обработка, распространенная в церквях раннего средневековья, таких как Мессина, Орвието и др. Снаружи стены украшены арками классического дизайна и облицованы панелями из белого и темного мрамора вместо горизонтальных полос пизанских церквей. Эта система внешнего убранства, представляющая собой сочетание пизанских и итало-византийских методов, стала устоявшейся практикой во Флоренции, просуществовавшей на протяжении всего готического периода. **Баптистерий** Флоренции, первоначально кафедральный собор, внушительное многоугольное купольное сооружение десятого века, внешне представляет собой один из самых замечательных примеров такой практики. Его облицовка черно-белым мрамором, пилястры и арки превосходного дизайна приписываются Вазари Арнольфо ди Камбио, но многие считают его гораздо более старым, хотя он и был отреставрирован этим архитектором в 1294 году.

Намеки на систему пизанских аркад встречаются в широко разбросанных экземплярах на востоке и юге Италии, в которых сочетаются черты ломбардского и византийского дизайна. В Апулии, как и в Бари, Казерта-Веккья (1100 г.), Мольфетта (1192 г.) и на Сицилии, византийское влияние заметно в использовании куполов и многих декоративных деталях. Особенно это касается Палермо и Монреале, где церкви, возведенные после нормандского завоевания — некоторые купольные, некоторые базиликанские - представляют собой странную, но живописную и красивую смесь романских, византийских и арабских форм. **Собор в Монреале** и церкви **Эремити** и **Ла Марторана** в Палермо являются наиболее важными.

The **Итало-византийский** стиль уже упоминался во второй части главы XI. Венеция и Равенна были его главными центрами, в то время как влияние как родительского стиля, так и его итальянского ответвления было, как мы только что показали, очень распространенным.

АРХИТЕКТУРА В ЗАПАДНОМ РОМАНСКОМ СТИЛЕ. В Западной Европе беспорядки и беззаконие, сопровождавшие неурегулированные общественные отношения при феодальной системе, надолго задержали установление того общественного порядка, без которого невозможен архитектурный прогресс. Однако с одиннадцатого века началась большая строительная активность, главным образом среди монастырей, которые представляли собой все, что было культурного и стабильного среди царящего беспорядка. Не тронутые войной, единственные обители мирного труда, учености и благочестия, они стали богатыми и могущественными как людьми, так и землей. Вероятно, более или менее общее предчувствие предполагаемого надвигающегося конца света в 1000 году способствовало этому результату, заставляя беспокойную совесть искать убежища в монастырях или щедро одаривать их.

Монастырские строители, не имевшие достаточной технической подготовки, но имевшие множество готовых рук, искали новые архитектурные пути для удовлетворения своих особых потребностей. Далекие от классических и византийских моделей и в основном зависящие от собственных ресурсов, они часто не достигали намеченных результатов. Но мастерство приходит с опытом, а с развитием цивилизации и более уверенным мастерством в строительстве пришли более тонкий вкус и большая элегантность дизайна. Тем временем военная архитектура разработала новую строительную науку и покрыла Европу внушительными замками, превосходно построенными и часто художественными по дизайну, насколько это позволяли военные нужды.

ХАРАКТЕР СТИЛЯ. Таким образом, романская архитектура одиннадцатого и двенадцатого веков в Западной Европе (иногда называемая **круглоарочной готикой**) была преимущественно, хотя и не исключительно монастырской. Это придавало ему определенное единство характера, несмотря на национальные и местные различия. Задача, которую ставили перед собой богатые ордена, состояла, подобно задаче ломбардских строителей церквей в Италии, в том, чтобы приспособить план базилики к требованиям сводчатого строительства. Массивные стены, круглые арки ступенчатые или углубленные для облегчения их внешнего вида, тяжелая лепнина, богато украшенная резьбой, столбы и косяки, капители либо типа *подушек*, либо имитирующие коринфский, а также сильная и эффектная резьба - все это характерные черты французской, немецкой, английской и испанской романской архитектуры.

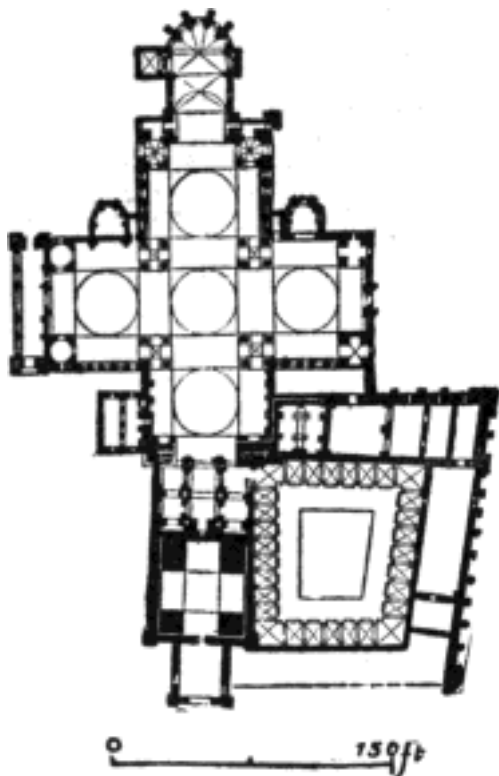


РИС. 94.—ПЛАН УЛ. ПАРАДНАЯ.

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНСКИЙ СТИЛЬ. Хотя монашество дало замечательные результаты во Франции, архитектура там не полностью зависела от монастырей. Южная Галлия (Прованс) была полна остатков классики и классических традиций, в то же время она поддерживала тесные торговые отношения с Венецией и Востоком.¹⁹ Церковь **Сен-Фрон** в Периге, построенная в 1120 году, с исключительной точностью воспроизводила план собора Святого Марка, но без его богатого убранства и с заостренными, а не круглыми арками (рис. 94, 95). Купольный собор в **Каоре** (1050-1100), очевидная имитация святой Ирины в Константинополе, и более поздний и более готический собор в **Ангулеме**, демонстрируют заметный прогресс архитектурного мастерства за пределами монастырей. Среди аббатств **Фонтевро** (1101-1119) очень похож на Ангулем, но превосходит его элегантностью своих хоров и часовен. В этих и ряде других купольных церквей того же франко-византийского типа в Аквитании замена латинского креста в плане греческим крестом, использованным в Сент-Фронте, демонстрирует галльскую тенденцию доводить до логического конца новые идеи или новое применение старых. Эти поразительные вариации на византийские темы могли бы развиваться в самостоятельный местный стиль, если бы не подавляющая волна готического влияния, которая позже хлынула с Севера.

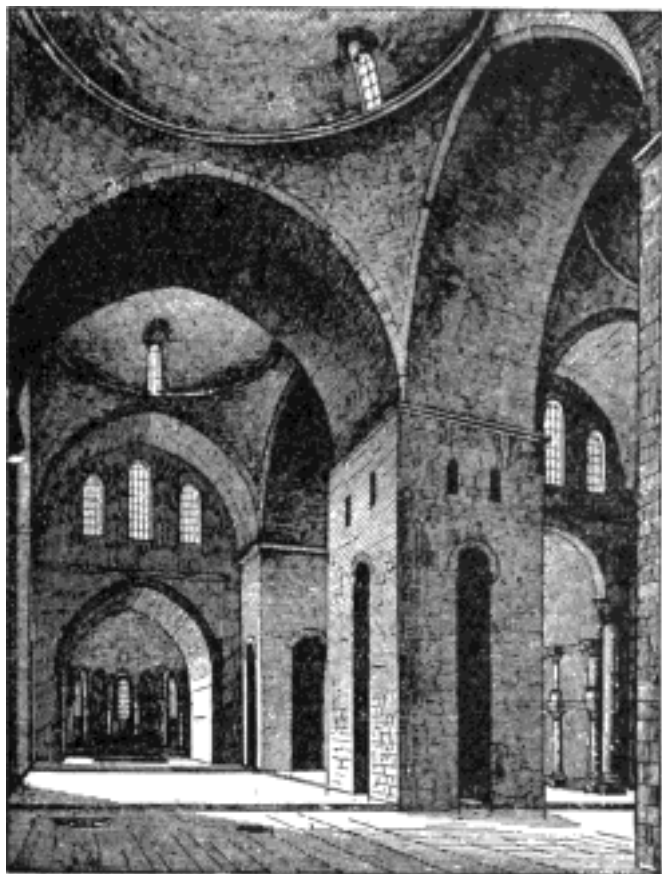


РИС. 95. ВНУТРЕННЯЯ ЧАСТЬ УЛИЦЫ ФРОНТ, ПЕРИГЕ.

Между тем, дальше на юг (в Арле, Авиньоне и др.) классические модели оказали сильное влияние на детали, если не на планы, интересной серии церквей, примечательных особенно своими портиками, богатыми фигурной скульптурой, и искусно вырезанными деталями. Классический архивольт, коринфская капитель, римские формы богатой лепнины бросаются в глаза с первого взгляда на папертях Собора Парижской Богоматери в Авиньоне, церкви Сен-Жиль и Святого Трофима в Арле.



РИС. 96.—ПЛАН НОТР-ДАМ-ДЮ-ПОР, КЛЕРМОН.

РАЗВИТИЕ СВОДЧАТОГО СТРОИТЕЛЬСТВА. Именно в Центральной Франции, и главным образом вдоль Луары, началось систематическое развитие сводчатой церковной архитектуры. Нефы, перекрытые цилиндрическими сводами, появляются в ряде крупных

церквей, построенных в одиннадцатом и двенадцатом веках, с апсидальными и трансептальными часовнями и проходами, расположенными вокруг апсиды, как в Сент-Этьене, Невере, **Нотр-Дам-дю-Порт** в Клермон-Ферране (рис. 96) и **Сент-Поле** в Иссеуре. Напору этих массивных сводов неуклюже противостояли полукруглые своды над боковыми проходами, передававшие нагрузку на массивные боковые стены (рис. 97), или высокие боковые проходы с поперечными бочкообразными или рифлеными сводами над каждым проемом. В любом случае история clearstory была замалчиваема — факт, который мало что значил в солнечных южных провинциях. На более облачном Севере, в Нормандии, Пикардии и Королевских владениях, свод нефа был поднят выше, чтобы пропускать прозрачные окна, а его секция в некоторых случаях была выполнена в виде стрельчатой арки, чтобы уменьшить ее напор, как в **Отене**. Но почти все эти своды одиннадцатого века обрушились, и их пришлось реконструировать на новых принципах. В этой работе клюнийцы, по-видимому, были первыми, как в **Клюни** (1089) и **Везеле** (1100). В последней церкви, одном из лучших и интереснейших французских зданий двенадцатого века, бочкообразный свод заменил рифленый свод, хотя продолговатый план сводчатых проемов из-за того, что неф был шире арок-опор, привел к несколько неуклюжим переключенным поверхностям в сводах. Но даже здесь боковые подпорки сводов были недостаточными, и они начали трескаться и оседать; так что в большом приделе, построенном тридцать лет спустя, боковые нефы были сделаны в два этажа, чтобы лучше противостоять толчке, а сами сводчатые своды были сделаны из заостренного сечения. По-видимому, это самые ранние стрельчатые своды во Франции. Однако только во второй половине того века (1150-1200) летучий контрфорс был объединен с такими сводами, чтобы обеспечить высокие пролеты для лучшего освещения нефа; и проблема удовлетворительного перекрытия продолговатого пространства сводчатым сводом была решена только в следующем столетии.

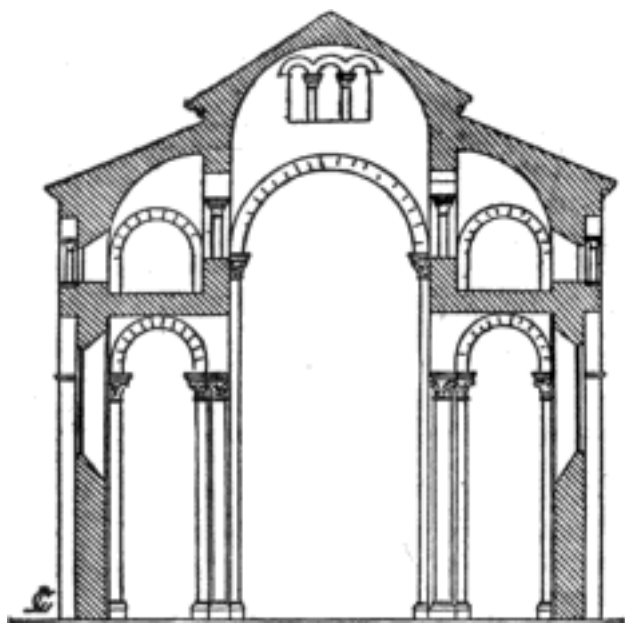


РИС. 97.—ЧАСТЬ СОБОРА НОТР-ДАМ-ДЮ-ПОР, КЛЕРМОН.

ЦЕРКВИ С ОДНИМ НЕФОМ. Во франко-византийских церквях, уже описанных (стр. 164), такой сложности с продолговатым сводчатым проемом не возникало из-за отсутствия боковых нефов и арок-опор. Следуя этой концепции церковного планирования, в различных частях Франции был построен ряд интересных приходских церквей и несколько соборов, в которых боковые ниши или часовни заменили боковые нефы. Перегородки, разделявшие их, служили опорами для паховых или бочкообразных сводов нефа. В соборах **Отена** (1150) и

Лангра (1160), а в XIV веке и в соборе Альби использовалось это устройство, обычное для многих более ранних провансальских церквей, которые исчезли.

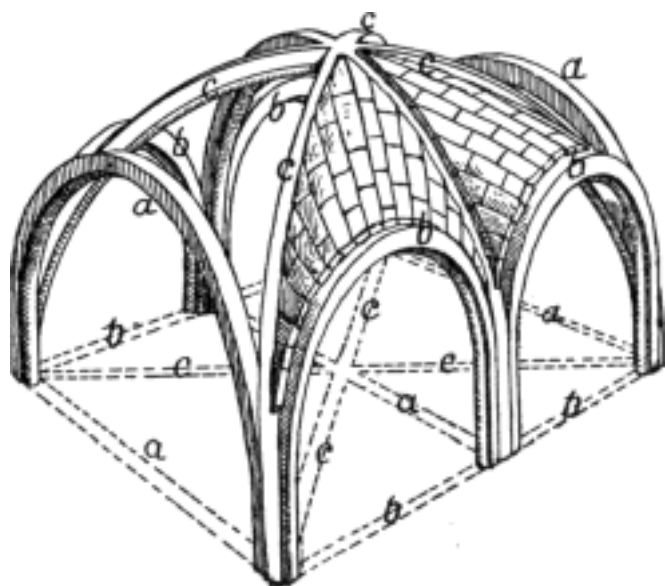


РИС. 98. РЕБРИСТОЕ ХРАНИЛИЩЕ из ШЕСТИ ЧАСТЕЙ, НА КОТОРОМ ПОКАЗАНЫ ДВА ОТДЕЛЕНИЯ С ЗАВЕРШЕННЫМИ НАЧИНКАМИ.

а, а - поперечные ребра (двойные); б, в- ребра стенки (бывшие); в, с - паховые ребра (диагональные).

(Все ребрышки получаются полукруглыми.)

СВОД Из ШЕСТИ ЧАСТЕЙ. В Королевских владениях большая архитектурная деятельность, по-видимому, началась только в начале готического периода в середине двенадцатого века. Но в Нормандии, и особенно в Кане и Мон-Сен-Мишеле, между 1046 и 1120 годами было построено несколько замечательных церквей, в которых высокий светлый этаж сочетался со сводчатым нефом благодаря использованию "шестиступенчатого" свода (рис. 98). Это был неудобный прием, при котором квадратный сводчатый пролет был разделен на шесть частей пахами и средним поперечным ребром, что требовало двух узких косых сводов, сходящихся в центре. Это неудовлетворительное устройство сохранялось более столетия и было распространено в раннеготических церквях как во Франции, так и в Великобритании. Это позволяло противостоять напору высоких боковых проходов и в то же время открывать окна над ними под поперечными сводами. Церкви аббатства **Сент-Этьен** (Abbaye aux Hommes) и **Ste. Тринити** (Аббатство о-Дам) в Кане, построенное во времена Вильгельма Завоевателя, было одной из самых великолепных церквей своего времени как по размерам, так и по совершенству и изобретательности их конструкции. Здесь также следует упомянуть великую аббатскую церковь **Мон-Сен-Мишель** (сильно измененную в более поздние времена). В то же время эти и другие нормандские церкви продемонстрировали большой прогресс в своем внутреннем составе. Хорошо развитый трифорий или подчиненная галерея была введена между арками причала и прозрачным этажом, и все структурные элементы здания были лучше пропорциональны и более логично выражены, чем в большинстве современных работ.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ДЕТАЛИ. Детали французской романской архитектуры значительно различались в разных провинциях в зависимости от преобладания классического, византийского или местного влияния. За исключением нескольких аквитанских церквей, круглая арка была универсальной. Стены были тяжелыми и построены из щебня между облицовками из камней среднего размера, обработанных топором. Окна и двери были

широко расставлены, чтобы уменьшить препятствие со стороны массивных стен, и были обработаны косяками и углубленными арками. Они обычно представляли собой большие цилиндрические формы, богато украшенные листовым орнаментом, зигзагами, заготовками и гротесками. Фигурная скульптура чаще использовалась на Юге, чем на Севере. Внутренние опоры иногда были цилиндрическими, но чаще сгруппированными, а там, где использовались квадратные пролеты из четырех- или шестисоставных сводов, опоры были попеременно то легче, то тяжелее. Каждая шахта имела свою независимую капитель либо блочного типа, либо формы, чем-то напоминающей капитель коринфского ордера. В одиннадцатом веке вошло в обычай поднимать к главному своду одну или несколько стволов составного пирса для поддержки ребер свода. Таким образом, было подчеркнуто разделение нефа на *отсеки*, и в то же время стало также подчеркиваться горизонтальное тройное разделение высоты четко очерченным трифорием между арками причала и прозрачным этажом.

ПРЫЖКИ В ВЫСОТУ. Свод также был разделен на отсеки поперечными ребрами, и там, где он был паховым, сами пахи в двенадцатом веке начали обозначаться паховыми ребрами. Они были сконструированы независимо от сводчатого перекрытия, и затем были встроены четыре или шесть отсеков каждого сводчатого пролета, причем ребра жесткости служили, по крайней мере частично, для поддержки центрирующих элементов для этой цели. Этот далеко идущий принцип, уже применявшийся римлянами в их бетонных хранилищах (см. [стр. 84](#)), представляется повторным открытием или, скорее, независимым изобретением строителей Нормандии в конце одиннадцатого века. Летящий контрфорс был более поздним изобретением; в зданиях с круглыми арками одиннадцатого и двенадцатого веков контрфорс был в основном внутренним и был неполным и неуклюжим по своему устройству.

ЭКСТЕРЬЕРЫ. По этой причине экстерьеры были простыми и плоскими. Окна были маленькими, лепнина простой, а башни редко сочетались с корпусом церкви вплоть до начала двенадцатого века. Затем они появились как простые колокольни средней высоты, с пирамидальными крышами и эффектно расположенными проемами, зародыши благородных готических шпилей более поздних времен. Внешне западные портики и порталы были наиболее важными элементами дизайна, производя внушительный эффект благодаря своим массивным аркам, расположенным рядом опорам, богато украшенной резьбой лепнине и глубоким теням.

МОНАСТЫРИ И Т.Д. Следует упомянуть о других монастырских постройках, которые были сгруппированы вокруг церковей аббатства того периода. Они включали в себя трапезные, капитульные залы, закрытые дворы, окруженные монастырскими кельями, и большое количество вспомогательных сооружений для кухонь, лазаретов, складов и т.д. Все это представляло собой тщательно продуманное скопление соединенных между собой зданий, часто огромных по размеру и красоте, особенно трапезных и галерей. Большинство этих монастырских построек исчезло, многие из них были снесены в готический период, чтобы освободить место для более элегантных сооружений в новом стиле. Однако сохранился ряд прекрасных закрытых судов в их первоначальном виде, особенно на юге Франции. Среди наиболее примечательных из них - города **Муассак**, **Эльн** и **Монмажур**.

ПАМЯТНИКИ. Италия. (О базиликах и купольных церквях VI-XII веков см. стр. 118, 119.) — До XI века: Sta. Мария в Тосканелле, измененный 1206 год; С. Донато, Зара; часовня во Фриули; баптистерий в Бозелле. 11 век: S. Giovanni, Viterbo; Sta. Мария делла Пьеве, Ареццо; Сан-Антонио, Пьяченца, 1014; Эремити, 1132 и Ла Марторана, 1143, оба в Палермо; Дуомо в Бари,

1027 (сильно измененный); Дуомо и баптистерий, Новара, 1030; Дуомо в Парме, начало 1058; Дуомо в Пизе, 1063-1118; Сан—Миниато, Флоренция, 1063-12 века; Сан-Микеле в Павии и Дуомо в Модене, конец 11 века.-12 век: в Калабрии и Апулии, соборы Трани, 1100; Казерта, Веккья, 1100-1153; Мольфетта, 1162; Беневенто; церкви S. Джованни в Бриндизи, С. Никколо в Бари, 1139. На Сицилии, Кафедральный собор Монреале, 1174-1189. В Северной Италии, С. Томазо в Лимине, Бергамо, 1100 (?) г.; Sta. Джулия, Брешиа; С. Лоренцо, Милан, перестроен в 1119 году; Дуомо в Пьяченце, 1122; С. Дзено в Вероне, 1139; С. Амброджо, Милан, 1140, сводчатый в 13 веке; баптистерий в Пизе, 1153-1278; Падающая башня, Пиза, 1174.—14 век: С. Микеле, Лукка, 1188; С. Джованни и С. Фреддиано, Лукка. В Далмации, собор в Заре, 1192-1204. Множество замков и ранних ратуш, как в Бари, Брешии, Лукке и др.

Франция: До 11 века: Сен-Жермини-де-Пре, 806, часовня Троицы, Сент-Онора-де-Лерен; Ste. Круа де Монмажур.—11 век: Серизи-ла-Форе и церковь аббатства Мон-Сен-Мишель, 1020 год (последнее было изменено в 12 и 16 веках); Виньория; Сен-Жену; паперть Сен-Бенуа-сюр-Луар, 1030 год; Сен-Сепульхр в Неви, 1045 год; Ste. Троица (Аббатство о Дамах) в Кане, 1046, сводчатый 1140; Сент-Этьен (Аббатство о Мужчинах) в Кане, та же дата; Сен-Фронт в Периге, 1120; Ste. Круа в Кемперле, 1081; кафедральный собор, Каор, 1050-1110; церкви аббатств Ключи (снесены) и Везле, 1089-1100; круглая церковь Рие-Меринвиля, церковь Святого Савина в Оверни, церкви Святого Павла в Иссуре и Нотр-Дам-дю-Пор в Клермоне, Сент-Илер и Нотр-Дам-ла—Гранде в Пуатье; также Сен-Сернин (Сатурнин) в Тулузе, все в конце 11-го и начале 12-го века.-12 век: Купольные церкви Аквитании и окрестностей; Солиньяк и Фонтевро, 1120 год; Сент-Этьен (Периге), Сент-Авит-Сеньер; Ангулем, Суйяк, Бруссак и др., начало 12 века; Сен-Трофим в Арле, 1110 год, монастыри позже; церковь Везон; аббатства и обители в Монмажуре, Тарасконе, Муассаке (с фрагментами монастыря 10 века, встроенного в нынешние аркады); Сен-Поль-дю Мавзолей; Пюи-ан-Веле с прекрасной церковью. Многие другие аббатства, приходские церкви и несколько соборов, особенно в Центральной и Северной Франции.

18. См. Приложение В.

19. См. Виолле-ле-Дюк, *Dictionnaire raisonné*, статья АРХИТЕКТУРА, том i, стр. 66 и далее; также де Верней, *Византийская архитектура во Франции*.

ГЛАВА XIV.

РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА. —Продолжение.

В ГЕРМАНИИ, ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ИСПАНИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Хюбш и Ребер. Бонд, *Готическая архитектура в Англии*. Также Брэндон, *Анализ готической архитектуры*. Boisserée, *Nieder Rhein*. Дитчфилд, *Соборы Англии*. Hasak, *Die romanische und die gotische Baukunst (in Handbuch d. Arch.)*. Lübke, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen*. Möller, *Denkmäler der deutschen Baukunst*. Puttrich, *Baukunst des Mittelalters in Sachsen*. Рикман, *Попытка разграничить стили архитектуры*. Скотт, *Английская церковная архитектура*. Ван Ренсселер, *Английские соборы*.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ГЕРМАНИЯ. Архитектура в Германии развивалась менее быстро и симметрично, чем во Франции, несмотря на сильное централизованное правительство империи. Первые церкви были деревянными, и замена дерева камнем происходила

медленно. Однако в эпоху Каролингов (800-919) было возведено несколько важных зданий, воплощающих византийские и классические традиции. Среди них наиболее примечательным был **собор**, или палатинская капелла Карла Великого в **Экс-ла-Шапель**, очевидная имитация Сан-Витале в Равенне. Он состоял из восьмиугольного зала с куполом, окруженного сводчатым проходом в два этажа, но без восьми ниш плана Равенны. Ему предшествовало крыльцо с башенками по бокам. Введенный таким образом византийский тип был повторен в более поздних церквях, например, в хоре монахинь в Эссене (947 г.) и в Оттмарсхайме (1050 г.). В великом монастыре в Фульде в 803 году была построена базилика с трансептами и апсидальными хорами на обоих концах. Эти хоры были приподняты над уровнем нефа, чтобы под ними были склепы, как во многих ломбардских церквях; практика, которая с только что упомянутым дублированием хора и апсиды стала очень распространенной в немецкой романской архитектуре.

РАННИЕ ЦЕРКВИ. Именно в Саксонии эта архитектура впервые получила поистине национальное развитие. Ранние церкви этой провинции и Хильдесхайма (где архитектура процветала при благосклонности епископов, как и везде под королевским влиянием) были базиликанского плана и лишены сводов, за исключением крипт. Они были построены с массивными опорами, иногда прямоугольными, иногда сгруппированными, причем эти два вида часто чередовались в одном нефе. Короткие колонны, однако, иногда использовались вместо опор, либо отдельно, как в Паулинцелле и Лимбурге-на-Хардте (1024-39), либо чередуясь с опорами, как в Хеклингене, **Гернроде** (958-1050) и **Санкт-Годехарде** в Хильдесхайме (1133). Тройная восточная апсида с апсидальными приделами, выступающими на восток от трансептов, были обычными элементами планов, а вторая апсида, хоры и склеп в западном конце не были редкостью. Внешне наиболее поразительной чертой было сочетание двух, четырех или даже шести квадратных или круглых башен с массой церкви и возвышение квадратных или многоугольных башенок или куполов над перекрестком. Эти дополнения придавали очень живописный вид зданиям, в остальном несколько лишенным художественного интереса.

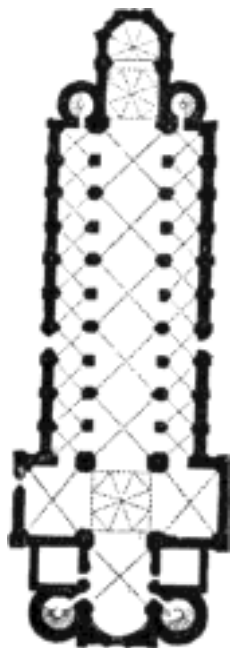


РИС. 99. ПЛАН СОБОРА В ВОРМСЕ.

РЕЙНСКИЕ ЦЕРКВИ. Именно в Рейнских провинциях сводчатые перекрытия впервые были применены к нефам немецких церквей, почти через полвека после их повсеместного внедрения во Франции. В Кельне есть интересное трио церквей, в которых византийский

купол на косогорах или на парусах, с тремя апсидами или нишами, выходящими в центральную зону, был связан с длинным трехнефным нефом (**Церковь Святой Марии на Капитолии**, построенная в 9 веке; **Церковь Великого Святого Мартина**, 1150-70; **Церковь апостолов**, 1160-99: позже были построены сводчатые нефы). Двойная часовня в **Шварц-Райндорфе**, недалеко от Бонна (1151), также имеет переход, перекрытый куполом на маятниках.

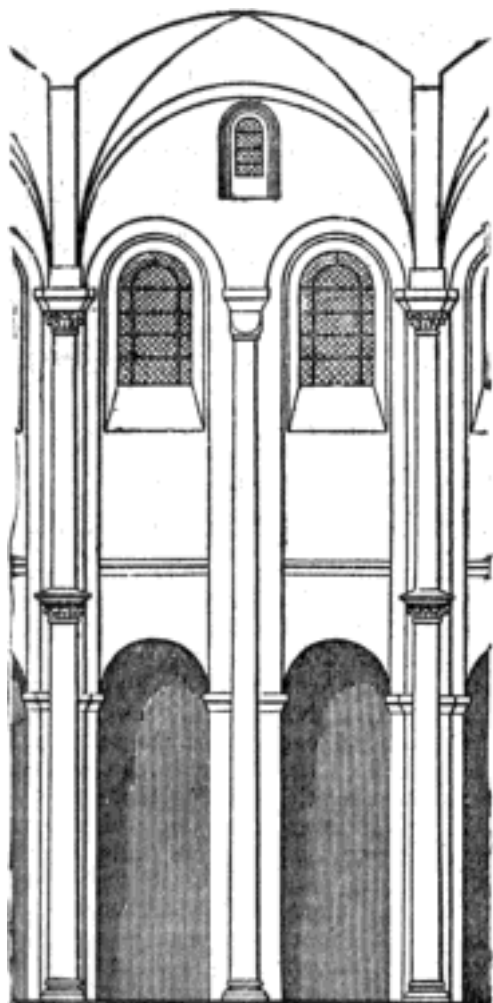


РИС. 100.—ОДИН ПРОЛЕТ СОБОРА СО ШПИЛЯМИ.

Своды самого нефа были усовершенствованы в другой серии зданий внушительных размеров, соборах **Майнца** (1036), **Шпайера**, **Вормса** и **аббатства Лаах**, построенных в 11 веке и перекрытых в начале 12 века. В первых трех основные своды выполнены в виде квадратных пролетов, каждый из которых охватывает два пролета нефа, опоры которых попеременно то легче, то тяжелее (рис. 99, 100). В Лаахе своды имеют продолговатую форму, как в нефе, так и в проходах. Трифориевой галереи не было, и устойчивость обеспечивалась только чрезмерной толщиной опор и стен первого этажа, а также опусканием главного свода как можно ближе к крышам боковых проходов.

РЕЙНСКАЯ ВНЕШНОСТЬ. Эти великие церкви, наряду с церквями в **Бонне** и **Лимбурге-на-Лане** и собором в **Треве** (Трир, 1047 г.), интересны не только своими размерами, достоинством планировки и несколько грубой массивностью конструкции, но даже в большей степени живописностью их внешнего оформления (рис. 101). Особенно удачно сочетаются большие и малые башенки с высокой крышей нефа и с апсидами на одном или обоих концах. Систематическое использование аркад для украшения наружных стен и введение открытых карликовых галерей с аркадами под карнизами апсид, фронтонов и

башенок-куполов придали этим рейнским церквям внешнюю красоту, с которой вряд ли можно сравниться в других современных зданиях. Этот метод внешнего оформления и система сводов в квадратных нишах над двойными нишами нефа, вероятно, были заимствованы из ломбардских церквей Северной Италии, с которыми у императоров Гогенштауфенов было много политических отношений.



РИС. 101.ВОСТОЧНАЯ ЧАСТЬ ЦЕРКВИ АПОСТОЛОВ, КЕЛЬН.

Итальянское влияние также прослеживается в ряде ранних круглых церквей, таких как в Фульде (9-11 века), Дрюгелте, Бонне (баптистерий снесен), и в фасадах, подобных тому, что в Росхайме, который является небольшой копией Сан-Дзено в Вероне.

В других частях Германии архитектура находилась в отсталом состоянии, особенно в южных провинциях. За пределами Саксонии, Франконии и Рейнских провинций до XIII века было возведено очень мало важных сооружений.

СВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА. От светской архитектуры того периода в Германии мало что осталось, если не считать огромных феодальных замков, особенно рейнских, которые, в конце концов, были скорее произведениями военной инженерии, чем архитектурного искусства. Дворец Карла Великого в Эксе (часовня которого упоминается на [стр. 172](#)), как известно, представлял собой обширную и великолепную группу зданий, частично, по крайней мере, из мрамора; но от него почти ничего не осталось. Из обширного **дворца Генриха III. в Госларе** сохранились четко очерченные руины внушительного зала собраний в двух проходах с окнами в виде тройных арок. В Брауншвейге в восточном крыле **бурга Данкваргероде**, несмотря на современные изменения, сохранились часовня, большой зал,

две укрепленные башни и часть резиденции Генриха Льва. Более известен **Вартбургский дворец** (Людвиг III, ок. 1150) — прямоугольный зал в три этажа, с окнами, эффектно сгруппированными в виде аркад; в то время как в Гельнхаузене и Мюнценберге сохранились руины несколько похожих зданий. От нескольких романских монастырей Германии сохранились частичные руины, как в **Маульбронне**, который был почти полностью перестроен в готический период, и отдельные здания в Кельне и других местах. В Кельне сохранилось также несколько частных домов в романском стиле со сдвоенными окнами и ступенчатыми фронтонами.

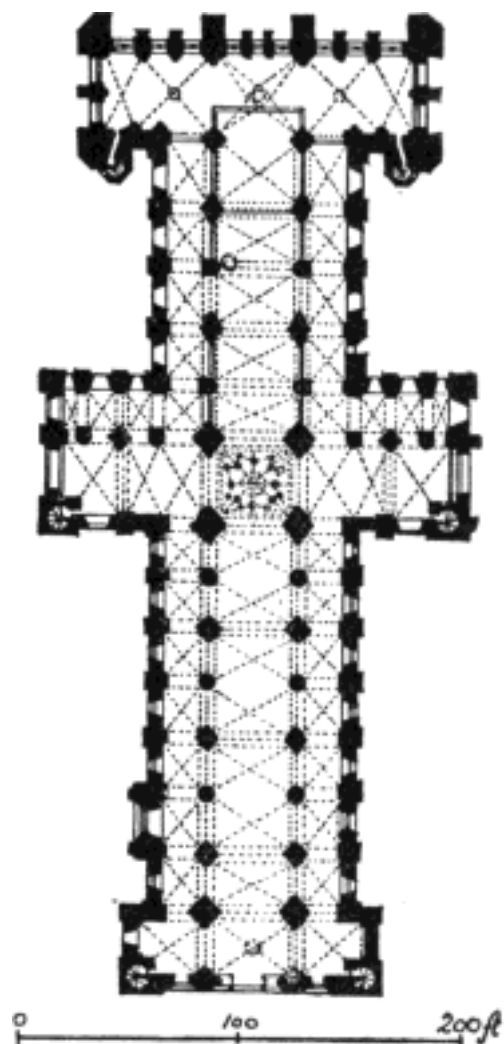


РИС. 102.—ПЛАН ДАРЕМСКОГО СОБОРА.

Великобритания. До нормандского завоевания (1066 г.) на Британских островах практически не было архитектуры, достойной упоминания. Немногие сохранившиеся остатки саксонских и кельтских построек свидетельствуют об исключительной бедности идей и отсутствии технического мастерства. Эти скудные остатки в основном представляют собой башни (те, что в Ирландии, почти все круглые и сужающиеся, с коническими вершинами, их использование и дата являются предметом многочисленных споров) и склепы. Башня Эрлз-Бартон - самая важная и лучше всего сохранившаяся из построек в Англии. Однако с нормандским завоеванием началась необычайная активность в строительстве церквей и аббатств. Сам Вильгельм Завоеватель основал ряд таких церквей, а его нормандские священнослужители стремились превзойти на британской земле современные церкви Нормандии. Новые церкви несколько отличались от своих французских прототипов; они были уже и ниже, но намного длиннее, особенно в том, что касается хоров и трансептов. Важными примерами являются соборы **Дарема** (1096-1133) и **Норвича** (та же

дата) (рис. 102). Внешне они также отличались от французских церквей двумя важными особенностями: обычно над перекрестком возвышалась огромная башня, а западные порталы были маленькими и незначительными. Боковым входам возле западного конца придавалось большее значение и они назывались *Галилеями*. В Дареме часовня Галилеи (не показана на плане) занимает место крыльца в западной части, как и церкви Сен-Бенуа-сюр-Луар и Везеле.

НОРМАНДСКИЙ СТИЛЬ. Англо-нормандские строители использовали те же общие черты, что и романские строители Нормандии, но с большей живописностью и меньшей утонченностью и технической элегантностью. Тяжелые стены, углубленные арки, круглая лепнина, кубические колпаки-подушки, сгруппированные опоры, а в дверных проемах - опоры для каждой ступени арки были общими для обоих стилей. Но в Англии коринфская форма заглавной буквы встречается редко, ее место занимают более простые формы.

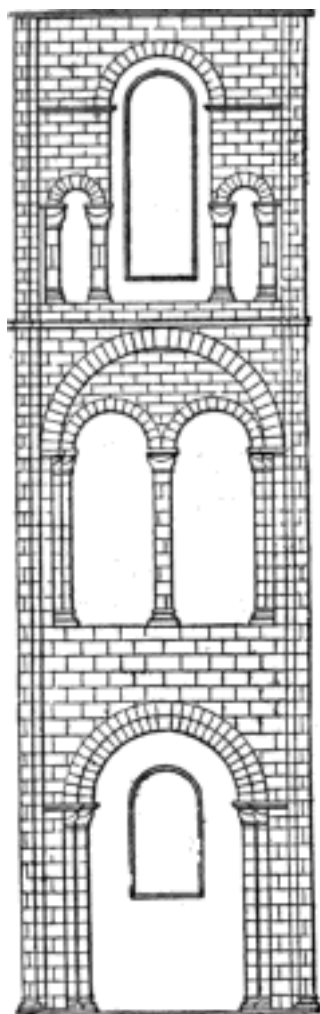


РИС. 103. — ОДИН ПРОЛЕТ ТРАНСЕПТА, ВИНЧЕСТЕРСКИЙ СОБОР.

НОРМАНДСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ. Дизайн интерьера более крупных церквей этого периода демонстрирует близкую общую аналогию с современными французскими нормандскими церквями, как видно из сравнения нефа Уолтема или Питерборо с нефом Серизи-ла-Форе в Нормандии. Хотя массивность англо-нормандских опор и стен явно наводит на мысль о намерении перекрыть неф сводами, это намерение, по-видимому, никогда не осуществлялось, за исключением небольших церквей и крипт. Все существующие аббатства и соборы того периода имели деревянные потолки или были, как Дарем, Норвич и Глостер, сводчатыми более позднего времени. Завершенный деревянными крышами нефов, чистый этаж был, без всякой опасности, сделан довольно высоким и снабжен окнами значительного

размера. Они были размещены с внешней стороны толстой стены, а между ними и тройной аркой на внутренней стороне стены был оставлен проход - устройство, имитирующее аббатства в Кане. Сводчатые боковые нефы были низкими, с непропорционально широкими сводчатыми арками, над которыми находилась высокая трифориевая галерея под боковыми крышами. Таким образом, каждому из трех этажей бухты была присвоена почти равная высота, без учета того подчинения второстепенных частей главному, которое придает интерес архитектурной композиции. Пирсы довольно часто были круглыми, как в Глостере, Херефорде и Бристоле. Иногда круглые опоры чередовались с групповыми опорами, как в Дареме и Уолтеме; а в некоторых случаях использовались только групповые опоры, как в Питерборо и в трансептах Винчестера (рис. 103).

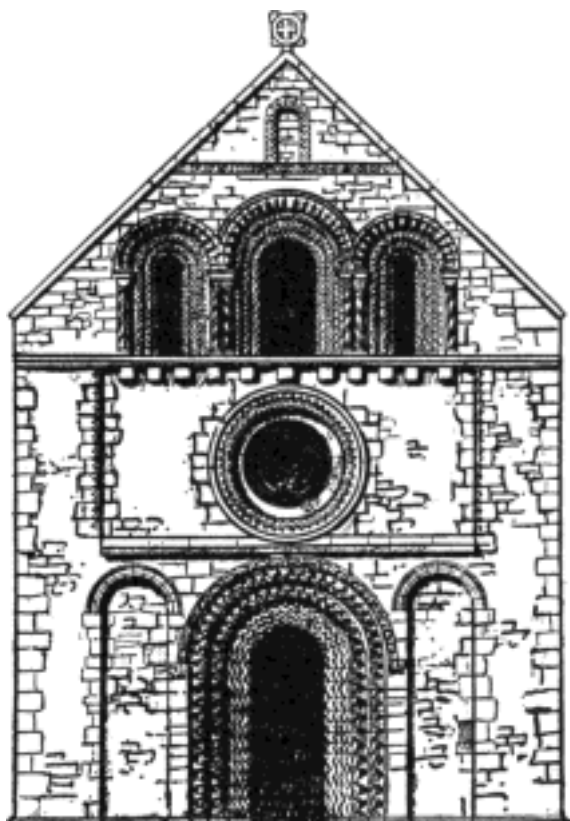


РИС. 104.—ФАСАД ЦЕРКВИ ИФФЛИ.

ФАСАДЫ И ДВЕРНЫЕ ПРОЕМЫ. Все детали были самыми простыми, за исключением дверных проемов. Они были богато украшены громоздящимися косяками и искусно вырезанными лепными украшениями, но в деталях этой резьбы было мало разнообразия. Зигзаг был наиболее распространенной чертой, хотя птичьи головы с клювом, направленным к центру арки, не были редкостью. В небольших церквях (рис. 104) дверные проемы были лучше пропорциональны всему фасаду, чем в больших, где они выглядят относительно незначительными элементами. Сохранилось очень мало примеров важных нормандских фасадов в их первоначальном виде, почти все они были изменены после того, как круглая арка была заменена стрельчатой аркой во второй половине двенадцатого века. Церковь Иффли (рис. 104) является хорошим примером этого стиля.

ИСПАНИЯ. В романский период большая часть Испании находилась под мавританским владычеством. Захват христианами Толедо в 1062 году положил начало постепенному освобождению страны от мусульманского владычества, и в северных провинциях был возведен ряд важных церквей под влиянием французских романских образцов. Использование купольных подвесок (как в **Пантеоне S. Isidoro**, at Leon, and in the *в Леоне и*

вчимборио, или куполе над хорами на пересечении нефа и трансептов в старом соборе Саламанки), вероятно, было заимствовано из купольных церквей Аквитании и Анжу. В других местах преобладал северный романский тип с различными модификациями, с длинным нефом и трансептами, коротким хором и полным *шеветом* с апсидальными капеллами. Церковь **святого Яго** в Компостелле (1078) - лучший пример этого класса. Почти все эти церкви имели пазовые своды над боковыми нефами и бочкообразные своды над нефом, конструктивная система которых в значительной степени повторяла систему церквей Оверни и долины Луары (с. 165). Однако они различались в оформлении пересечения нефа и трансептов, над которыми обычно возводился купол, или куполообразная часть, или подвесные элементы, или косогоры, снаружи прикрытые внушительным квадратным фонарем или башней, как в **Старом соборе в Саламанке**, уже упомянутом (1120-78) и в **Коллегиальной церкви в Торо**. Иногда встречаются исключения из этих типов, как, например, в базиликанской церкви с деревянной крышей С. Миллан в Сеговии; в **С. Исидоро** в Леоне, с часовнями и позже пристроенным квадратным восточным концом, и круглой церковью тамплиеров в Сеговии.

Архитектурные детали этих испанских церквей радикально не отличались от современных французских работ. Как и во Франции и Англии, дверные проемы были наиболее богато украшенными элементами дизайна, лепнина была вырезана с необычайным богатством, а косяки часто украшались статуями, как в **церкви Святого Винсента** в Авиле. Здесь не было такой логичной и продуманной системы внешнего оформления, как во Франции, и, следовательно, фасады отличаются большим разнообразием. Пожалуй, самым примечательным в архитектуре этого периода является ее очевидное освобождение от влияния мавританских памятников, которыми изобиловали повсюду. Это может быть объяснено ненавистью, которую испытывали христиане к мусульманам и всем их деяниям.

ПАМЯТНИКИ. ГЕРМАНИЯ: До 11 века: круглые церкви Святого Креста в Мюнстере и Фульде; дворцовая часовня Карла Великого в Экс-ла-Шапель, 804; Святого Стефана, Майенц, 990; примитивный неф и крипта Святого Гереона, Кельн, 10 век; Лорш.—11 век: церкви Гернроде, Гослара и Мерзебурга в Саксонии; кафедральный собор Бремена; первая реставрация собора Трева (Трир), 1010, западный фронт, 1047; Лимбург-на-Хардт, 1024; Святой Виллиброд, Эхтернах, 1031; восточная оконечность Майнцкого собора, 1036; Церковь апостолов и неф Святой Марии-на-Капитолии в Кельне, 1036; собор Шпайеров (Шпайер), начатый в 1040 году; Собор Хильдесхайм, 1061; Святой Иосиф, Бамберг, 1073; Аббатство Лаах, 1093-1156; круглые церкви Бонна, Дрюгельте, Нимегена; соборы Падерборна и Миндена.—12 век: Церкви Клуса, Паулинцелле, Хамерслебен, 1100-1110; Йоханнисберг, 1130; Санкт-Годехард. Хильдесхайм, 1133; Вормс, кафедральный собор, 1118-83; Иерихау, 1144-60; Шварц-Райндорф, 1151; Святой Михаил, Хильдесхайм, 1162; Собор Брауншвейга, 1172-94; Любек, 1172; также церкви Гаудерсхайма, Вюрцбурга, Святого Матфея в Треве, Лимбург-на-Лане, Синциг, Святого Кастора в Кобленце, Дисдорф, Росхайм; круглые церкви Оттмарсхайма и Риппена (Дания); Базельский собор, кафедральный собор и монастырь Цюриха (Швейцария).

Англия: До 11 века: Скучные остатки саксонской церковной архитектуры, такие как башня Эрлз Бартон, круглые башни и небольшие часовни в Ирландии.—11 век: Склеп Кентерберийского собора, 1070 год; часовня Святого Иоанна в Лондонском Тауэре, 1070 год; Винчестерский собор, 1076-93 годы (неф и хоры перестроены позже); Неф Глостерского собора, 1089-1100 годы (позже возведен сводчатый); Неф Рочестерского собора, клуатры западного фронта и капитул, 1090-1130 годы; Карлайлский собор неф, трансепты, 1093-1130; Даремский собор, 1095-1133, сводчатый 1233; Галилея и капитул, 1133-53; Норвичский

собор, 1096, в значительной степени перестроенный 1118-93; Херефордский собор, неф и хор, 1099-1115.-12 век: собор Эли, неф, 1107-33; Аббатство Святого Альбана, 1116; Собор Питерборо, 1117-45; Уолтемское аббатство, начало 12 века; Церковь Гроба Господня, Кембридж, 1130-35; Капитул Вустерского собора, 1140 (?); Оксфордский собор (Крайст-Черч), 1150-80; капитул Бристольского собора (площадь), 1155; Кентерберийский собор, хор нынешнего здания Уильяма Сенского, 1175; Чичестерский собор, 1180-1204; Аббатство Ромси, конец 12 века; больница Святого Креста близ Винчестера, 1190 (?). Множество более или менее важных приходских церквей в различных частях Англии.

Испания. Об основных памятниках IX-XII веков см. Текст во второй части этой главы.

ГЛАВА XV.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

BOOKS RECOMMENDED: Adamy, *Architektonik des gotischen Stils*. Корройер, *Готическая архитектура*. Enlart, *Manuel d'archéologie française*. Hasak, *Einzelheiten des Kirchenbaues* (in *Hdbuch d. Arch.*). Мур, *Развитие и характер готической архитектуры*. Паркер, *Введение в готическую архитектуру*. Скотт, *Средневековая архитектура*. Viollet-le-Duc, *Discourses on Architecture*; *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО. Архитектурные стили, которые были развиты в Западной Европе в период, простиравшийся примерно с 1150 по 1450 или 1500 год, получили в ненаучную эпоху совершенно ошибочное и неумелое название готики. Это название, однако, настолько вошло в обиход, что вряд ли возможно заменить его каким-либо более научным обозначением. В действительности архитектура, к которой он применяется, была не чем иным, как продолжением романского стиля, который мы уже изучали. Его фундаментальные принципы были теми же; он был связан с теми же проблемами. Они были возведены там, где их оставили романские строители, и разрабатывали их решение в новых условиях, пока из простых и массивных моделей начала двенадцатого века не возникли великолепные соборы тринадцатого и четырнадцатого веков в Англии, Франции, Германии, Нидерландах и Испании.

ЦЕРКОВЬ И АРХИТЕКТУРА. Двенадцатый век был эпохой перехода в обществе, как и в архитектуре. Идеи Церкви и государства становились все более четко определенными в обыденном сознании. В конфликте между феодализмом и королевской властью монархия неуклонно завоевывала позиции. Проблема прав человека начинала проявляться наряду с проблемой человеческого могущества. Отношения между короной, феодальными баронами, папой римским, епископами и аббатами сильно различались во Франции, Германии, Англии и других странах. Таким образом, борьба между ними за господство проявлялась в различных аспектах; но общий исход был, по сути, одним и тем же. Церковь стала казаться чем-то стоящим за аббатами, епископами, королями и баронами и выше их. Верховенство папской власти получало все большее признание, и епископат начал затмевать монашеские институты; епископы выступали обычно, но особенно во Франции, как поборники народных прав. Прерогативы короны утвердились более прочно, и таким образом Церковь и государство вышли из социальной неразберихи как два института, богом назначенные для управления людьми.



РИС. 105. КОНСТРУКТИВНАЯ СИСТЕМА ГОТИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ,
ИЛЛЮСТРИРУЮЩАЯ ПРИНЦИПЫ ИЗОЛИРОВАННЫХ ОПОР И КОНТРФОРСОВ.

Под этим влиянием церковная архитектура развивалась быстрыми шагами. Больше не сдерживаемая монашескими ограничениями, она призывала к своему служению мирян, чьи гильдии каменщиков и строителей переносили из одной епархии в другую свои постоянно пополняющиеся запасы конструктивных знаний. Благодаря разумному разделению труда каждый человек выполнял только те части работы, которым он был специально обучен. Мастер-строитель - епископ, аббат или каменщик — по-видимому, спланировал только общее расположение и схему здания, оставив точную форму каждой детали определяться по мере продвижения работы, в соответствии с мастерством и фантазией ремесленника, которому она была доверена. Так возникло то замечательное разнообразие в единстве готических соборов; отсюда также те странные неровности и импровизации, те несоответствия и изменения в дизайне, которые встречаются в каждом великом произведении средневековой архитектуры. Готическая архитектура постоянно менялась, решая новые проблемы или изобретая новые решения старых. В этом характере постоянного изменения и развития он сильно контрастирует с классическими стилями, в которых схема и принципы были легко зафиксированы и оставались практически неизменными на протяжении веков.

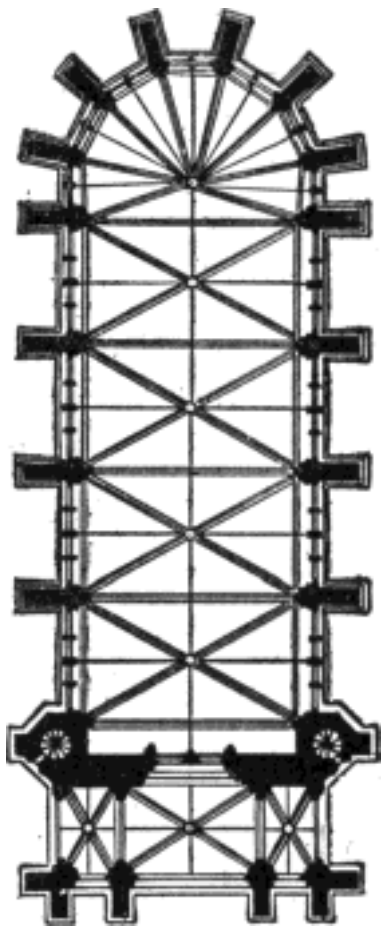


РИС. 106. ПЛАН СЕНТ—ШАПЕЛЬ, ПАРИЖ, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ ПОДАВЛЕНИЕ БОКОВЫХ СТЕН.

СТРУКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ. Стрельчатая арка, которую принято считать наиболее характерной чертой готических стилей, была всего лишь побочной особенностью их развития. Что действительно отличало их наиболее разительно, так это систематическое применение двух принципов, которые римские и византийские строители признавали и применяли, но которые, по-видимому, впоследствии были забыты, пока их не возродили более поздние романские архитекторы. Первым из них была *концентрация напряжений* в изолированных точках опоры, ставшая возможной благодаря замене бочкообразных сводов на groined. Это привело к соответствующей концентрации масс каменной кладки в этих точках; здание было построено как бы на ножках (рис. 105). Стена стала простой прослойкой между опорами или контрфорсами, и со временем ее действительно практически уничтожили, заменив огромными окнами, заполненными витражами. Это хорошо проиллюстрировано на примере **церкви Сент-Шапель** в Париже, построенной в 1242-47 годах (рис. 106, 122). В этом замечательном сооружении ряд пазовых сводов берут начало в тонких шахтах, построенных на глубоких контрфорсах, которые принимают все удары и противостоят им. Пространство между стенами полностью занято великолепными окнами, украшенными каменным орнаментом и витражами. Было бы невозможно сочетать используемые материалы более научно или эффективно. Соборы Хероны (Испания) и Альби (Франция; Рис. 123) иллюстрируют тот же принцип, хотя в них контрфорсы являются внутренними и служат для разделения боковых часовен.

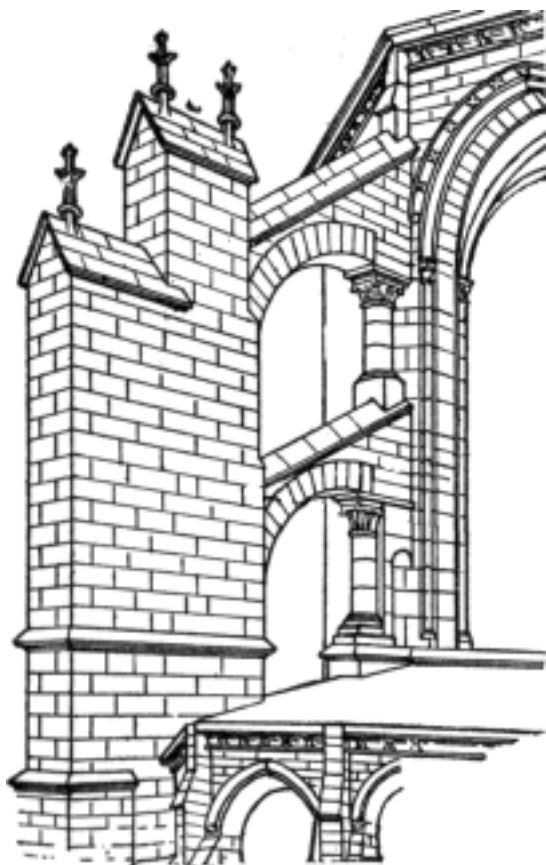


РИС. 107.—ЛЯТАЮЩИЙ КОНТРОРС РАННЕЙ ГОТИКИ.

Вторым отличительным принципом готической архитектуры был принцип *сбалансированных толчков*. В римских зданиях толчку сводов полностью противостояла инерция массы устоев. В готической архитектуре толчкам, насколько это было возможно, противостояли встречные толчки, и конечное результирующее давление передавалось пролетающими полуарками через промежуточные части конструкции на внешние контрфорсы, расположенные в удобных точках. Это сочетание пролетных полуарок и контрфорсов называется *пролетным контрфорсом* (рис. 107). Своего наивысшего развития она достигла в тринадцатом и четырнадцатом веках в соборах центральной и северной Франции.

РЕБРИСТЫЕ СВОДЫ. Эти два принципа легли в структурную основу готических стилей. Их применение привело к появлению двух других элементов, уступающих им только по важности, - *ребристых сводов* и *стрельчатой арки*.

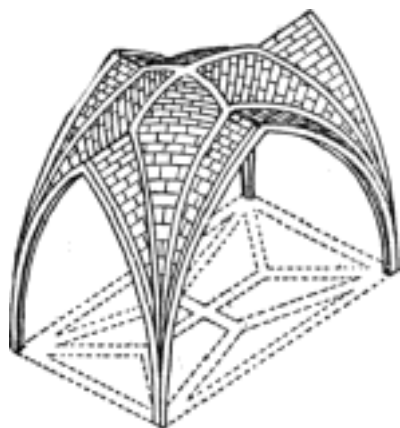


РИС. 108. РЕБРИСТЫЙ СВОД, АНГЛИЙСКИЙ ТИП, С РАЗДЕЛЕННЫМИ ПАХОВЫМИ И ХРЕБТОВЫМИ РЕБРАМИ.

Первое из них было вызвано попытками преодолеть определенные практические трудности, возникшие при строительстве больших сводчатых зданий. При обычной конструкции сводчатый свод, подобный тому, что изображен на [рис. 47](#), должен быть построен как единое целое на деревянных опорах, поддерживающих всю его протяженность. Романским архитекторам пришла в голову идея построить независимый каркас из ребер. Два из них были построены у стены (*ребра жесткости*), два поперек нефа (поперечные ребра жесткости); а два других были сделаны так, чтобы они совпадали с пахами (рис. 98, 108). *Паховые ребра*, пересекающиеся в центре свода, разделяли каждый отсек на четыре треугольные части, или *отделения*, каждое из которых на самом деле представляло собой независимый свод, который мог быть построен отдельно на легких опорах, поддерживаемых самими паховыми ребрами. Этот принцип, хотя и был идентичен по сути римской системе кирпичных каркасов-ребер для бетонных сводов, по применению и деталям превосходил его как с научной, так и с художественной точки зрения. Богато отлитые ребра стали в руках готических архитекторов важными декоративными элементами. На практике строитель независимо придавал каждому набору ребер желаемую кривизну. Затем сводчатые поверхности были легко скручены или деформированы таким образом, чтобы соответствовать различным ребрам жесткости, которые, будучи уже на месте, служили направляющими для их изготовления.

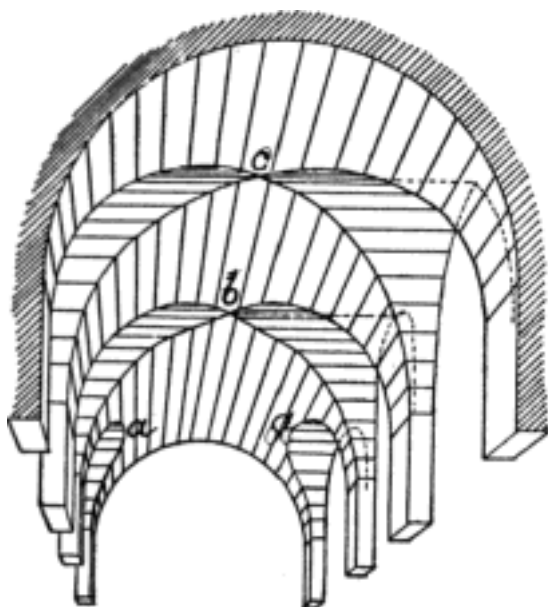


РИС. 109. ПРОХОДЫ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ СВОДОВ.

а, а - Проходы небольшими полукруглыми сводами, возникшими на том же уровне. б - Пересечение небольшим полукруглым сводом, возникшим на более высоком уровне; пахи образуют волнистые линии. в - Пересечение узким заостренным сводом, возникшим на том же уровне; пахи представляют собой плоские изгибы.

СТРЕЛЬЧАТАЯ АРКА была принята для устранения трудностей, возникших при строительстве продолговатых сводов. Очевидно, что там, где узкий полуцилиндрический свод пересекается с широким, образуются либо так называемые *проходы*, как на *а* (рис. 109), либо пересечения, подобные тому, что на *б*, оба из которых неудобны по внешнему виду и сложны в постройке. Однако, если одному или обоим сводам придать заостренное сечение, узкий свод может быть сделан таким же высоким, как и широкий. Тогда возможно, практически не деформируя сводчатые поверхности, сделать так, чтобы они пересекались в пахус, которые представляют собой вертикальные плоские изгибы вместо волнистых петель, таких как *а* и *б*.

Готические архитекторы в полной мере воспользовались этими двумя приемами. Они строили свои паховые ребра полукруглой или заостренной формы, но стеновые ребра и поперечные ребра были, без исключения, заостренными дугами такой кривизны, что вершина каждого из них почти или полностью находилась на уровне пересечения паха. Остроконечная арка, введенная таким образом как наиболее удобная форма для ребер перекрытия, вскоре была применена и к другим частям конструкции. Это было необходимо при установке окон и арок-простенков, которые в противном случае плохо вписывались бы в пространство под ребрами перекрытий нефа и сводов прохода.

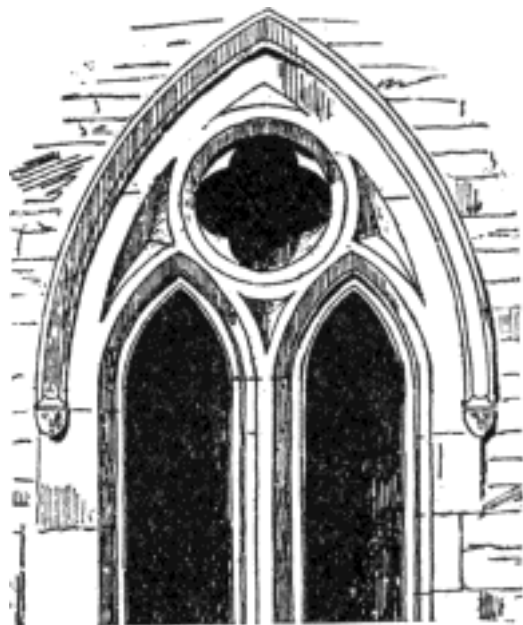


РИС. 110. УЗОР НА ТАРЕЛКЕ, ЧАРЛТОН—ОН-ОКСМОР.

УЗОР И СТЕКЛО. С увеличением размеров окон и постепенным вытеснением боковых стен сводчатых конструкций витражи стали входить во все более широкое употребление. Его внедрение не только привело к заметному усилению и обогащению цветовой гаммы и схемы внутреннего убранства, но и повлияло на архитектуру, усилив те самые причины, которые привели к его внедрению. Это стимулировало увеличение размеров окон и подавление стен, а также внесло большой вклад в развитие узора. Эта последняя особенность была абсолютно необходима для опоры стекла. Его эволюцию можно проследить (рис. 110, 111, 112) от простого соединения сдвоенных окон под одним колпаком-опалубкой, или разгрузочной аркой, до витиеватой сетки пятнадцатого века. В своих ранних формах он состоял просто из декоративных отверстий, кругов и четырехлистников, пробитых в каменных плитах (*ажурный орнамент на пластинах*), заполнявших оконные проемы над смежными окнами. Позже внимание было уделено форме каменной кладки, которую сделали более легкой и богато отформованной (*ажурный брус*), а не форме отверстий (рис. 111). Затем от используемых круглых и геометрических узоров отказались в пользу более плавных и причудливых конструкций (*Яркий узор*, рис. 112) или (в Англии) в пользу более жестких и прямоугольных конструкций (*перпендикулярный*, рис. 134). Позже будет показано, что периоды и стили готической архитектуры легче идентифицировать по узорам, чем по каким-либо другим признакам.

ПЛАНЫ ЦЕРКВЕЙ. Первоначальный план базилики претерпел радикальные изменения в течение 12-15 веков. Частично это было вызвано изменениями в конструкции, которые были описаны, а частично - изменившимися церковными условиями и требованиями. Готическая

церковная архитектура была основана на дизайне собора, и требования к собору во многих отношениях отличались от требований монастырских церквей предыдущего периода.

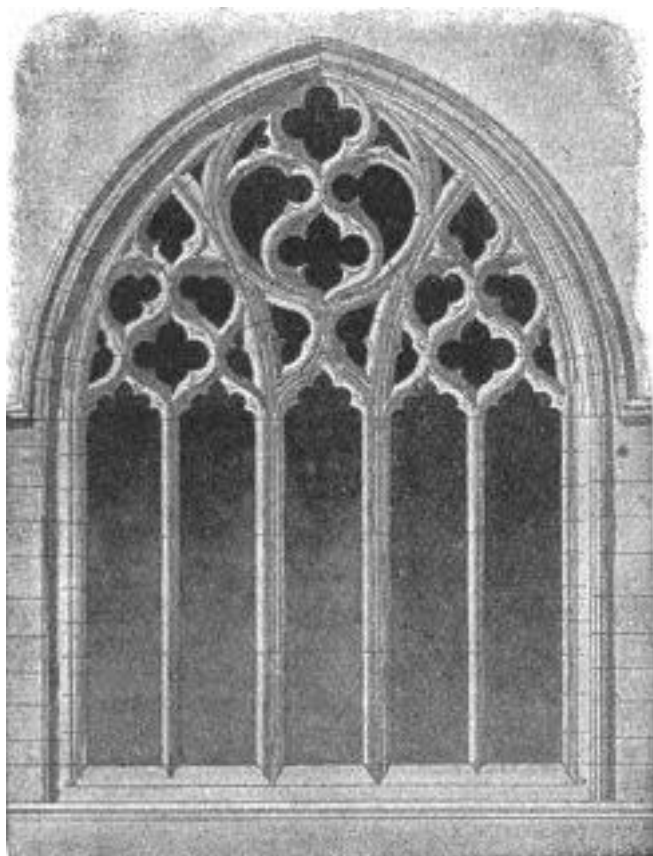


РИС. 111.—БАРНАЯ СТОЙКА, ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО МИХАИЛА, УОРФИЛД.

Наиболее важные изменения в плане коснулись хора и трансептов. Хор был значительно удлинен, трансепты часто укорачивались. Хоры были снабжены двумя, а часто и четырьмя боковыми проходами, и один или оба из них обычно располагались полностью вокруг апсидального окончания хора, образуя одноместную или двойную *амбулаторию*. Это сочетание хора, апсиды и амбулатории называлось во французских церквях *chevet*.

Еще одним достижением по сравнению с романскими моделями стало увеличение количества часовен — естественное следствие более популярного характера собора по сравнению с аббатством. Часто боковые часовни строились в каждом пролете боковых нефов, заполняя пространство между глубокими контрфорсами, обрамляющими неф и хоры. Их также носили по *шевету* в большинстве соборов Франции (Париж, Бурж, Реймс, Амьен, Бове и многие другие); во многих соборах Германии (Магдебург, Кельн, Фрауэнкирхе в Треве), Испании (Толедо, Леон, Барселона, Сеговия и др.) и Бельгии (Турне, Антверпен). В Англии хор чаще имел квадратное окончание, обращенное на восток. Второстепенные трансепты встречаются часто, и эти особенности, наряду с узостью и большой протяженностью большинства планов, делают английские соборы самостоятельным классом.



РИС. 112.—ОКНО-РОЗА, ЦЕРКОВЬ Св. OUEN, ROUEN.

ПРОПОРЦИИ И СОСТАВ. Наряду с этими изменениями плана базилики следует отметить значительное увеличение высоты и стройности всех частей сооружения. Высокий светлый этаж, аркадный проход-трифорий или галерея под ним, высокие заостренные арки причалов, увеличение числа стройных колонн и уменьшение площади опор придали готическим церквям внутренний вид, совершенно отличный от более простых, низких и массивных романских зданий. Перспективные эффекты измененных таким образом планов, особенно сложного хора и *шевета* с их боковыми и радиальными приделами, были значительно обогащены и разнообразны.

Внешний вид был еще более радикально преобразован этими изменениями, а также добавлением башен и шпилей к фасадам, а иногда и к трансептам и к их пересечению с нефом. Глубокие контрфорсы, заканчивающиеся башенками, богатый узор больших боковых окон, тройные порталы с богатой скульптурой, огромные окна-розы под фронтонами фасада и трансепта - все это в сочетании создавало эффекты удивительно разнообразного освещения и тени, а также сложную и продуманную структурную красоту, совершенно непохожую на простоту романских экстерьеров.

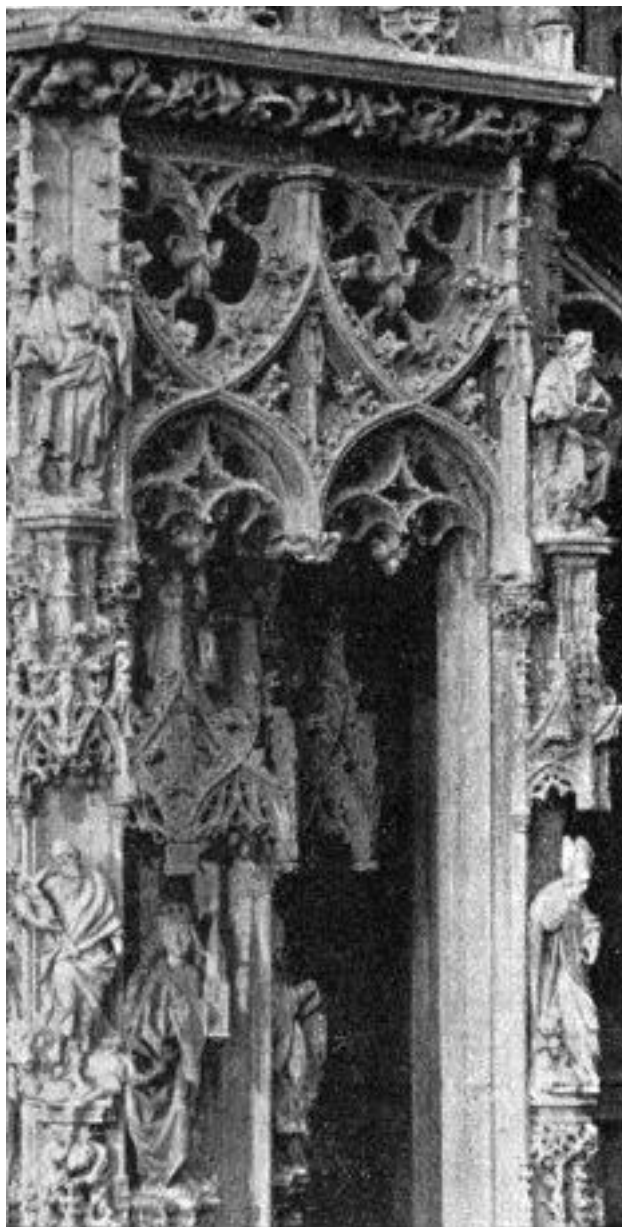
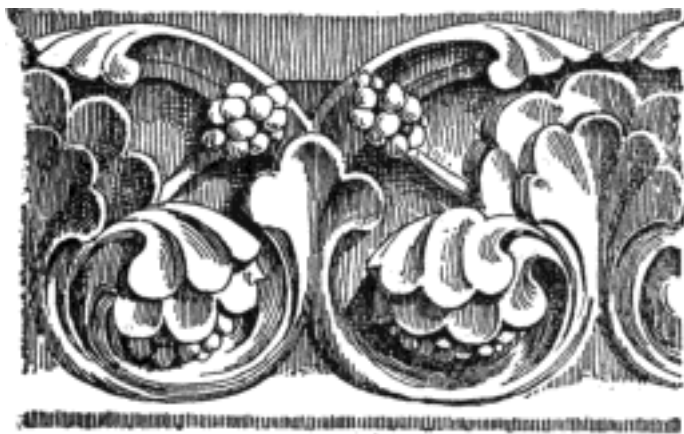


РИС. 113.— ЯРКАЯ ДЕТАЛЬ КАФЕДРЫ В СТРАСБУРГСКОМ СОБОРЕ.

ДЕКОРАТИВНАЯ ДЕТАЛЬ. Средневековые дизайнеры стремились обогатить каждую конструктивную деталь наиболее эффектной игрой света и теней и воплотить в декоративных деталях максимально возможное количество аллегории и символизма, а иногда и юмора. Глубокие косяки и откосы дверей и арок-простенков были отлиты из богатой череды полых и выпуклых элементов и украшены резьбой с изображениями святых, апостолов, мучеников и ангелов. Добродетели и пороки, аллегии награды и наказания и необычайный мир чудовищных и гротескных зверей, дьяволов и гоблинов заполняли капители и дверные арки, выглядывали из-за парапетов башен или злобно ухмылялись с горгулий и карнизов. Другим источником декоративных деталей было применение узора, подобного узору окон, к обшивке стен, балюстрад, ажурных фронтонов, шпилей, ширм для хоров и других элементов, особенно в конце четырнадцатого и пятнадцатом веках (соборы Йорка, Руана, Кельна; Часовня Генриха VII в Вестминстере). И, наконец, в резьбе капителей и орнаментации лепнины художники XIII века и их преемники полностью отказались от классических моделей и традиций, которые все еще сохранялись в начале XII века. Более поздние монастырские

строители начали обращаться непосредственно к природе в поисках предложений декоративной формы. Строители-миряне, которые лепили капители, черепки и навершия раннеготических соборов, приняли и до конца следовали этому принципу обращения к природе, особенно к растительной жизни. Сначала распускающиеся побеги ранней весны свободно имитировались или умело условно оформлялись, поскольку благодаря своим толстым и сильным формам они лучше всего приспособлены для превращения в косточку (рис. 114). В XIII веке более продвинутые стадии роста растений и более сложные и детализированные листья послужили моделями для резчика, который продемонстрировал свое мастерство в более точной и буквальной имитации их мельчайших прожилок и вмятин



(рис. 115).

РИС. 114.—РАННЕГОТИЧЕСКАЯ РЕЗЬБА. Это художественное приспособление природных форм к архитектурному декору позже выродилось в мельчайшее реалистичное копирование естественной растительности, в котором остроумие исполнения заняло место оригинального изобретения. Дух показа характерен для всех позднеготических работ. Изящество, мельчайшие детали, чрезвычайная сложность и замысловатость дизайна, безудержное изобилие украшений, покрывающих каждую поверхность, отсутствие масштабности и энергичности в концепциях - вот характерные черты готического дизайна пятнадцатого века, как во Франции, Англии, Германии, Испании, так и в Нидерландах. Доведя до конца структурные принципы, завещанные им предыдущими веками, авторы этих более поздних работ, казалось, посвятили себя проработке простых декоративных деталей, а по технической отделке превзошли все, что было раньше (рис. 113).



РИС. 115.—РЕЗЬБА, УКРАШЕННЫЙ ПЕРИОД, ИЗ САУТВЕЛЛСКОГО СОБОРА.

ОБОБЩЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ. В свете предыдущих пояснений готическую архитектуру можно определить как ту систему структурного проектирования и декоративного оформления, которая выросла в результате попытки объединить в одной гармоничной и органичной концепции план базилики с полным и систематическим возведением зубчатых сводов. Его развитие во всем контролировалось соображениями стабильности и структурной целесообразности, но при применении этих соображений художественному духу был предоставлен полный простор для его проявления. Утонченность, хороший вкус и большая богатость воображения характеризуют детали и орнаменты готических сооружений. В то время как греки, гармонизируя требования полезности и красоты в архитектуре, подходили к проблеме с эстетической стороны, готические архитекторы делали то же самое со структурной стороны. Их превосходно продуманные сооружения так же точно выражают идею необъятности, таинственности и сложности, как греческие храмы - идею простоты и монументального покоя.

Совершенство готической архитектуры заключалось не столько в ее отдельных деталях, сколько в ее идеальной адаптации к целям, для которых она была разработана — ее триумфы были достигнуты при строительстве соборов и больших церквей. В области гражданской и бытовой архитектуры он не произвел ничего сравнимого со своими церковными сооружениями, потому что именно требования собора, а не дворца, ратуши или жилого помещения придали ему форму и характер.

ПЕРИОДЫ. Историю готической архитектуры обычно делят на три периода, которые легче всего отличить по характеру оконного орнамента. Эти периоды ни в коем случае не были синхронными в разных странах; но порядок следования везде был одинаковым. Здесь они приведены с кратким изложением характеристик каждого из них.

РАННИЙ ЗАОСТРЕННЫЙ ПЕРИОД. [*Ранний французский; раннеанглийский или ланцетный период в Англии; Раннегерманский* и т.д.] Простые сводчатые своды; общая простота и энергичность дизайна и деталей; условная листва мелких растений; узорчатые пластины и узкие окна,

соединенные стрельчатой аркой с круглыми фольгированными проемами в оконной раме. (Во Франции с 1160 по 1275 год.)

Точка со средним заострением. [*Районный* во Франции; *Украшенный* или *геометрический* в Англии.] Своды более совершенные; в Англии множество ребер и балок; большая стройность и возвышенность пропорций; декор гораздо богаче, менее энергичный; более натуралистичная резьба из зрелой листвы; стены почти скрыты, окна большого размера, ажурные решетки с тонкими лепными или колоннообразными средниками и геометрическими комбинациями (круги и выступы) в оконных проемах, круглые (розовые) окна. (Во Франции с 1275 по 1375 год.)

Цветущий готический период. [*Яркий* во Франции; *Перпендикулярный* в Англии.] Своды разнообразного и богато украшенного дизайна; веерные своды и подвески в Англии, ребра свода, изогнутые в причудливые узоры в Германии и Испании; обильная и мелкая отделка и остроумие технического исполнения заменяют достоинство дизайна; высокореалистичная резьба и скульптура, струящиеся или яркие узоры во Франции; перпендикулярные перекладины с горизонтальными фрамугами и четырехцентровые арки в Англии; “узор ветвей” в Германии. (Во Франции с 1375 по 1525 год.)

ГЛАВА XVI.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Адами, Корройе, Энларт, Хасак, Мур, Ребер, Виоле-ле-Дюк.²⁰ Также Шапюи, *монументальный век Ле Мойена*. Chateau, *Histoire et caractères de l'architecture française*. Дэвис, *Архитектурные исследования во Франции*. Ферри, *Хронология кафедральных церквей Франции*. Джонсон, *Ранняя французская архитектура*. Кинг, *Учебное пособие по средневековой архитектуре и искусству*. Лассус и Виоле-ле-Дюк, *Собор Парижской Богоматери*. Несфилд, *Образцы средневековой архитектуры*. Петтит, *Изучение архитектуры во Франции*.

СТРОИТЕЛЬСТВО СОБОРОВ ВО ФРАНЦИИ. В развитии принципов, изложенных в предыдущей главе, французские церковные строители были первыми. Они превзошли всех своих современников в изобретательности, скорости и прямоте рассуждений, а также в художественной утонченности. Эти качества особенно проявились в необычайной архитектурной деятельности, которой были отмечены вторая половина двенадцатого века и первая половина тринадцатого. Это была великая эпоха строительства соборов во Франции. Приверженность епископов королевскому делу и их положение в глазах населения как поборников справедливости и прав человека привели к быстрому росту власти и влияния епископата. Кафедральный собор, как престольный храм епископа, стал поистине народным учреждением. Новые соборы были построены повсюду, особенно в Королевских владениях и прилегающих провинциях Нормандия, Бургундия и Шампань, и их строительство было горячо поддержано народом, коммунами и муниципалитетами. “Ничто в наши дни, - говорит Виолле-ле-Дюк,²¹ “ за исключением коммерческого движения, которое покрыло Европу железнодорожными линиями, не может дать представления о том рвении, с которым городское население приступило к строительству соборов; ... необходимость в конце двенадцатого века, потому что это был энергичный протест против феодализма”. Разрушение ненаучных романских сводов некоторых ранних соборов и разрушение других в результате пожара стимулировали это движение необходимостью их немедленного восстановления. Полная реконструкция соборов Байе, Байонны, Камбре, Эвре, Лана, Лизье,

Ле-Мана, Нуайона, Пуатье, Санлиса, Суассона и Труа была начата между 1130 и 1200 годами.²² Соборы Буржа, Шартра, Парижа и Тура, а также аббатство Сен-Дени, все первостепенной важности, были начаты в тот же период, а в течение следующей четверти века - в Амьене, Осере, Руане, Реймсе, Сезе и других городах. Многие другие. После 1250 года движение замедлилось и, наконец, прекратилось. Во второй половине XIII века было возведено несколько важных соборов, главные из которых находились в Бове (активно начаты в 1247 году), Клермоне, Кутансе, Лиможе, Нарбонне и Родезе. В этот период, а также на протяжении четырнадцатого и пятнадцатого веков французская архитектура была связана скорее с достройкой и реконструкцией существующих соборов, чем с основанием новых. Однако в этот период было возведено много важных приходских церквей и гражданских или бытовых сооружений.

КОНСТРУКТИВНОЕ РАЗВИТИЕ: СВОДЧАТОЕ. К середине XII века от использования бочкообразных сводов над нефом в целом отказались, и их место заняли пазовые своды с изолированными точками опоры и сопротивления. Робкие эксперименты клюнийских архитекторов из Везеле по использованию остроконечных арок и ребер свода также привели во второй половине XII века к далеко идущим результатам. Строители великой **церкви аббатства в Сен-Дени**, недалеко от Парижа, начатые в 1140 году аббатом Сугером, по-видимому, были первыми, кто превратил эти предварительные устройства в систему. В первоначальном хоре этой благородной церкви все арки, как ребер свода (за исключением ребер паха, которые представляли собой полукруги), так и проемов, были заостренными, а своды повсюду были построены из поперечных ребер, ребер стен и ребер паха. От этой ранней работы сохранились только часовни. В других памятниках того времени, как, например, в Санском соборе, использование этих устройств было лишь частичным и нерешительным.

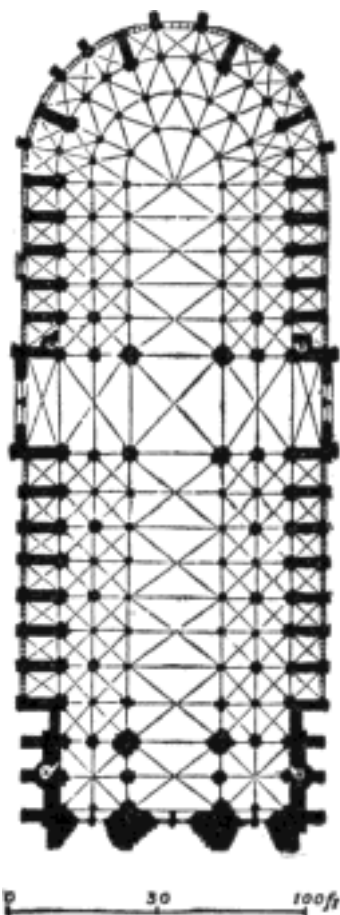


РИС. 116.—ПЛАН СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ.

СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ. Следующий важный шаг вперед был сделан в соборе **Нотр-Дам**²³ в Париже (рис. 116, 117, 125). Это было начало, у Мориса де Сюлли в 1163 году, на площадке две соборы в Брюсселе. Мари и Сент-Этьен, и хор был, как обычно, первая часть уже возведена. К 1196 году хоры, трансепты и один или два пролета нефа были в основном достроены. Завершенность, гармония и энергия концепции этой замечательной церкви разительно контрастируют с импровизациями и неуверенностью, которые проявляются во многих современных памятниках в других провинциях. Сложные перепрыгивания через радиальные отсеки двойной амбулатории были выполнены здесь с большим изяществом. Удвоив количество опор во внешнем контуре каждого прохода (рис. 116), каждый трапециевидный отсек сводчатого перекрытия был разделен на три легко управляемых треугольных отсека. Между центральным и боковыми проходами использовались круглые шахты. Боковые проходы были удвоены, а те, что находились рядом с центром, были построены в два этажа, создавая просторные галереи за очень открытым трифорием. Нэф был необычайно высоким и перекрыт шестисоставными сводами замечательного исполнения. Ребра свода были тщательно отлиты, и каждое из них выходило из отдельной сводчатой шахты, три из которых опирались на вершушки каждой из массивных опор внизу (рис. 117). **Собор в Бурже**, строительство которого было начато в 1190 году, по плану очень напоминал парижский. Оба были спроектированы так, чтобы вместить огромное количество людей в их исключительно широких центральных проходах и двойных боковых проходах, но в Бурже нет боковых галерей, хотя внутренние проходы намного выше внешних. Хотя более поздние своды Буржа уступают сводам Нотр-Дама, особенно в обработке трапециевидных ниш амбулатории.

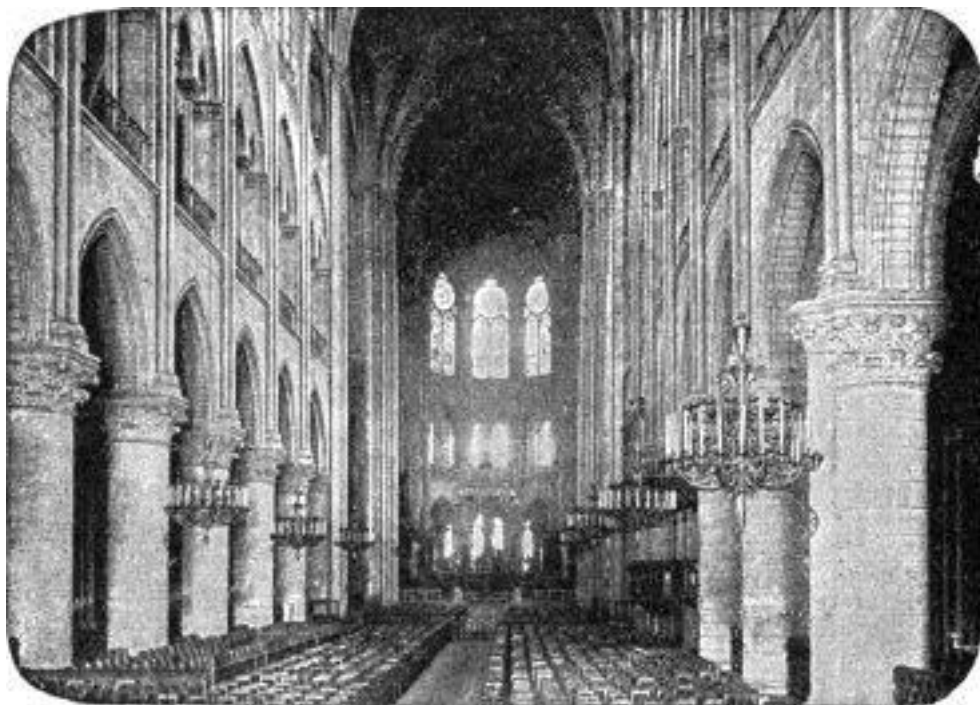


РИС. 117.ИНТЕРЬЕР СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ.

Мастерским примерам, поданным строителями сводов Сен-Дени и Нотр-Дам, не сразу последовали многие. Современные им Нуайон, Санлис и Суассон гораздо менее готичны по стилю. В **Ле-Мане** сводчатый свод, который в 1158 году заменил первоначальный бочкообразный свод собора, имеет очень примитивную конструкцию, необычайно тяжелый и неуклюжий, хотя и почти современный своду Нотр-Дама (рис. 118).

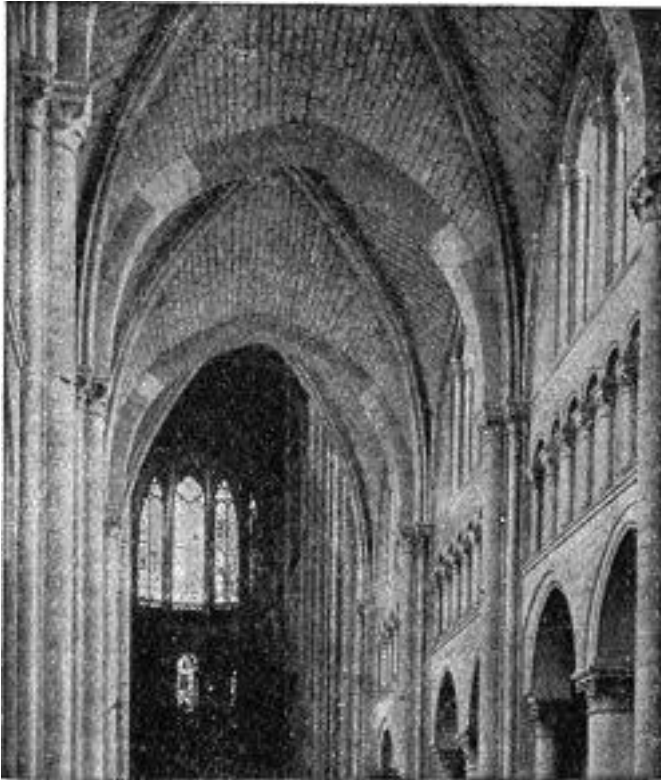


РИС. 118.—КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР ЛЕ-МАНА. НЕФ.

КУПОЛООБРАЗНЫЙ СВОД С ПАХОМ. Строители Юга и Запада, находившиеся под влиянием аквитанских моделей, придерживались квадратного плана и куполообразной формы сводчатых пролетов даже после того, как они начали использовать паховые ребра. Последнее, в том виде, в каком оно первоначально использовалось ими в подражание северным образцам, не имело органической функции в своде, который все еще был построен как купол. Примерно в 1145-1160 годах собор **Святого Мориса в Анже** был перекрыт квадратными сводами с ребристыми выступами, куполообразными по форме, но не по конструкции. Суставы описывали уже не горизонтальные круги, как в куполе, а косые линии, перпендикулярные паху и сходящиеся зигзагообразными линиями на гребне (рис. 119). Этот метод получил распространение на Западе и впоследствии был повсеместно принят английскими архитекторами. **Соборы в Пуатье** (1162) и **Лавале** (Тринити, 1180-1185) являются примерами этой системы, которая в Ле-Мане встретила Северную систему и привела к неловкому компромиссу, описанному выше.

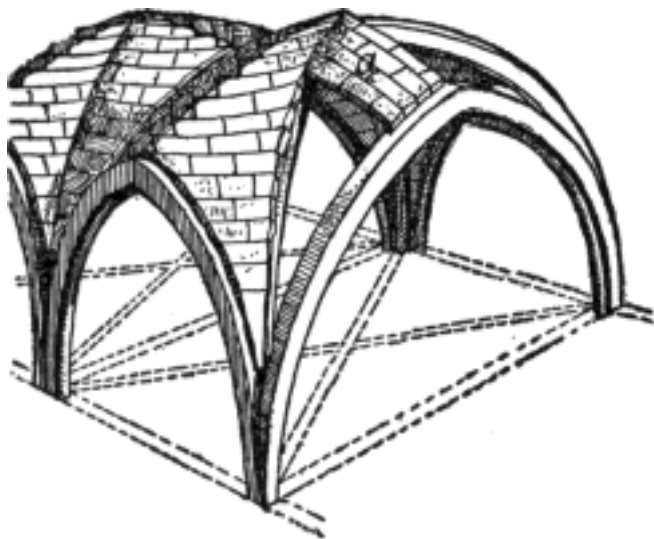


РИС. 119. СВОД ПАХА С ЗИГЗАГООБРАЗНЫМИ РЕБРИСТЫМИ СОЕДИНЕНИЯМИ.

а показывает небольшой участок начинки с рядами, параллельными гребню, для сравнения с другими отсеками.

СВОДЧАТЫЙ ПОТОЛОК ТРИНАДЦАТОГО ВЕКА. В начале XIII века церковные строители Северной Франции отказались от использования квадратных сводчатых пролетов и шестисоставных сводов. Благодаря использованию паховых ребер и заостренной арки строительство сводов в продолговатых нишах было значительно упрощено. Каждый пролет нефа теперь можно было перекрыть своим собственным сводчатым проемом, таким образом, отпала всякая необходимость в попеременно легких и тяжелых опорах. Не совсем точно известно, когда и где эта система была впервые применена для полного перекрытия церкви. Однако, вероятно, что **собор в Шартре**, начатый в 1194 году и заверченный до 1240 года, заслуживает этого отличия, хотя возможно, что своды Суассона и Нуайона могут немного предшествовать ему. **Труа** (1170-1267), **Руан** (1202-1220), **Реймс** (1212-1242), **Осер** (1215-1234, неф XIV века), **Амьен** (1220-1288) и почти все великие церкви и часовни, построенные после 1200 года, имеют полностью развитый продолговатый свод.

ПОДКРЕПЛЯЮЩИЙ. Между тем увеличение высоты открытых этажей и использование двойных проходов вынудили уделить особое внимание контрфорсу. Неф и хоры Шартра, хоры Нотр-Дама, Буржа, Руана и Реймса, шевет, а позже и хор Сен-Дени представляют собой ранние образцы контрфорса (рис. 107). Сначала они были простыми и средней высоты. Одиночные полуарки охватывали боковые проходы; в Нотр-Дам они пересекали двойные проходы одним прыжком. Позже контрфорсам придали большую устойчивость за счет дополнительного веса высоких башенок. Промежуточный ряд контрфорсов и башенок был построен над промежуточными опорами, где двойные проходы обрамляли неф и хоры, таким образом разделяя единую пролетную арку на две арки. В то же время тщательное наблюдение за статическими дефектами в более ранних примерах привело к внедрению подчиненных арок и других устройств для придания жесткости и украшения всей системы. В **Реймсе** и **Амьене** эти элементы получили наивысшее развитие, хотя более поздние образцы часто гораздо более декоративны.

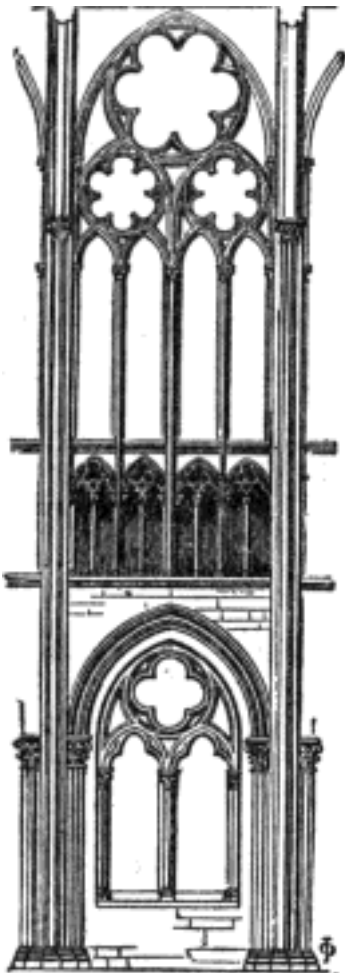


РИС. 120. — ОДНА БУХТА, АББАТСТВО СЕН-ДЕНИ.

ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА. Прогрессивные изменения, описанные в предыдущей главе, в результате которых стена была практически уничтожена, окна соответственно увеличены, а каждая часть сооружения стала более высокой и стройной, привели к эволюции системы дизайна интерьера, хорошо представленной нефом Амьена. Второй этаж или галерея над боковым проходом исчезла, но сам проход был очень высоким. Трифорий больше не был галереей, а представлял собой богато украшенный аркадами проход в толще стены, соответствующий кровельному пространству над проходом, и обычно рассматривался как нижняя ступень прозрачного этажа. Почти все пространство над ним в каждом отсеке было занято огромным прозрачным окном, заполненным простым, но эффектным геометрическим узором на стройных опорах. Боковые проходы освещались окнами, которые, как и в clearstory, занимали почти все доступное пространство под сводами. Опоры и шахты были расположены группами и отличались поразительной стройностью. Вся конструкция этого огромного сооружения, занимающего почти восемьдесят тысяч квадратных футов, представляет собой чудо легкости, научных комбинаций и тонкого исполнения. Его огромный свод возвышается на сто сорок футов. Неф Сен-Дени, хотя и менее величественный, очень напоминает его по стилю (рис. 120). Более ранние соборы демонстрируют меньшую гармонию пропорций, совершенную проработку соотношения всех частей композиции каждого пролета, столь заметную в амьенском типе, которому следовали в большинстве более поздних церквей.

ОКНА: АЖУРНЫЕ. Прозрачные окна Нуайона, Суассона, Сена и хора Везеле (1200 г.) представляли собой простые арочные проемы, расположенные поодиночке, парами или тройками. В Шартрском соборе (1194-1220) они состоят из двух арочных окон с кругом над

ними, образующих своего рода пластинчатый узор под единой аркой. В окнах часовни хора в Реймсе (1215) узор из средников и кругов был отлит внутри и снаружи, а все промежуточные треугольные пространства были прорезаны и застеклены. Розовые окна рано использовались в фасадах фасадов и трансептов. В тринадцатом и четырнадцатом веках они были сделаны огромных размеров и с очень легким ажуром, как в трансептах Собора Парижской Богоматери (1257) и на западном фасаде Амьена (1288). От дизайна этих окон происходит название *Rayonnant*, часто применяемое к французскому готическому стилю периода 1275-1375.

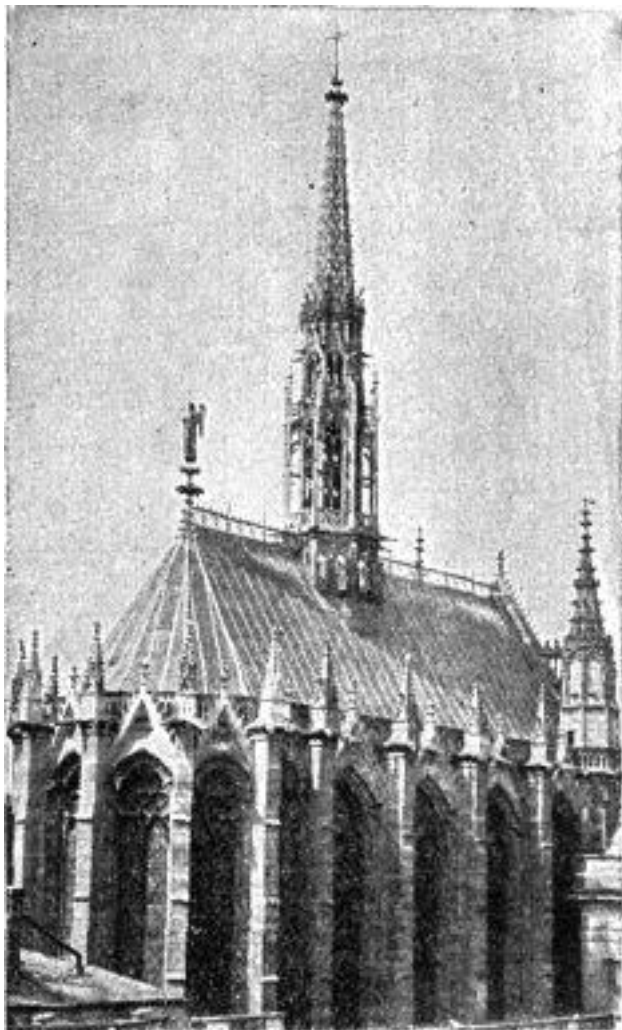


РИС. 121. CHAPELLE, PARIS.

СЕНТ-ШАПЕЛЬ. В этой прекрасной королевской часовне в Париже, построенной в 1242-47 годах, готический дизайн был превосходно воплощен в благородных окнах размером 15 на 50 футов, которые, возможно, послужили образцами для окон Амьена и Сен- Дени. Каждое из них было разделено тонкими средниками на четыре стрельчатых светильника, собранных под богатым узором оконной рамы. Они были заполнены витражами самых ярких, но гармоничных оттенков. Они занимают все доступное пространство стен, так что кажется, что ребристый свод внутри почти опирается на стеклянные стены, настолько тонкими являются видимые опоры и настолько размытым является цветное сияние в окнах. Конечно, легкость конструкции и подавление стеновой кладки вряд ли могли быть перенесены дальше, чем здесь (рис. 121). Среди других часовен того же типа - часовни во дворце Сен-Жермен-ан-Лэ (1240) и более поздний образец в Венсенском замке, начатый Карлом VI, но законченный только в 1525 году.

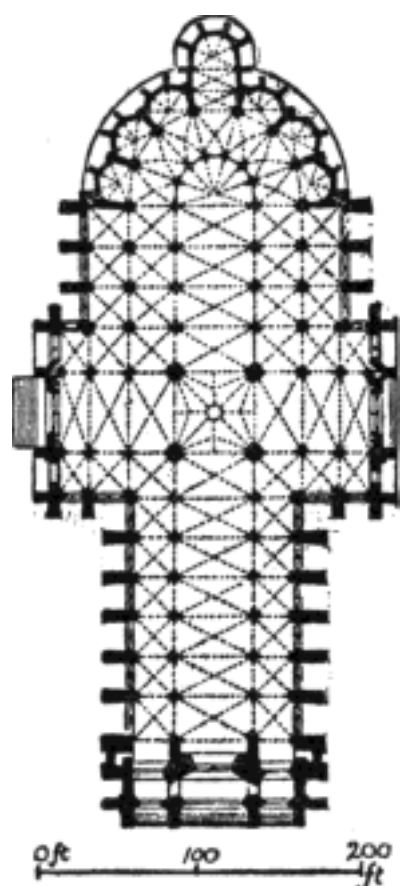


РИС. 122.—ПЛАН АМЬЕНСКОГО СОБОРА.

ПЛАНЫ. Наиболее радикальным изменением по сравнению с примитивным базиликанским типом было, как уже объяснялось в предыдущей главе, продолжение боковых нефов вокруг апсиды с образованием *шевета*; а позже добавление часовен между внешними контрфорсами. Расходящиеся часовни, обычно полувосьмиугольники или полудекагоны в плане, рано появились как дополнения к *шевету* (рис. 122). Возможно, они возникли в апсидальных часовнях романских церквей в Оверни и на Юге, таких как Исуар, Клермон-Ферран, Ле-Пюи и Тулуза. Они, как правило, заменяли часовни-трансепты более ранних церквей и значительно усилили красоту внутренней перспективы, особенно когда окружающие проходы шевета были удвоены. Первоначально возведенный Нотр-Дам имел двойную амбулаторию, но не имел часовен. В Бурже всего пять очень маленьких полукруглых часовен. Шартр (хор 1220) и Ле-Ман, реконструированные примерно в ту же дату, имеют двойные амбулатории и радиальные часовни. После 1220 года вторая амбулатория больше не появляется. В Нуайоне, Суассоне, Реймсе, Амьене, Труа и Бове, Туре, Байе и Кутансе, Клермоне, Лиможе и Нарбонне есть единственные амбулаторные и расходящиеся во все стороны часовни шевета. Часовню Богородицы в центре церкви часто делали длиннее и важнее других часовен, как, например, в Амьене, Ле-Мане, Руане, Байе и Кутансе. Часовни также примыкают к хорам в большинстве названных выше соборов, а в Нотр-Дам и Туре также есть боковые приделы к нефу. Единственными соборами с полными двойными боковыми нефами, похожими на неф, хор и шевет, были Нотр-Дам и Бурж. Несколько необычно, что немецкий Кельнский собор - единственный, в котором все эти различные характерные французские черты были объединены в одном проекте (см. [рис. 140](#)).

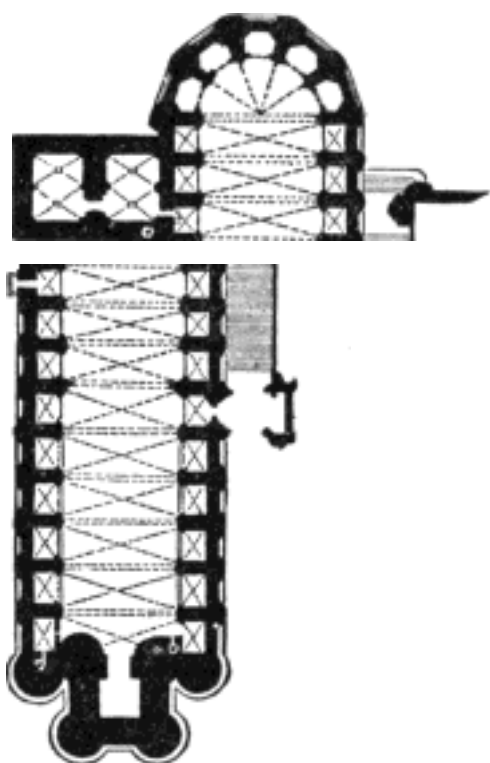


РИС. 123.—ПЛАН
КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА АЛЬБИ.

Местные соображения имели полное влияние во Франции, несмотря на тенденцию к единству типов. Таким образом, Доль, Лан и Пуатье имеют квадратные восточные окончания; в Шалоне нет амбулатории; в Бурже нет трансепта. В Нотр-Дам трансепт был почти уничтожен. В Суассоне один трансепт, в Нуайоне оба, имели полукруглые концы. **Альби**, поздний кирпичный собор, основанный в 1280 году, но построенный в основном в четырнадцатом веке, не имеет ни боковых нефов, ни трансептов, его широкий неф окружен часовнями, разделенными внутренними контрфорсами (рис. 123).

МАСШТАБ. Почти все французские соборы были внушительных размеров. Нуайон, один из самых маленьких, имеет длину 333 футов; Сенс измеряет 354. Длина Лана, Буржа, Труа, Нотр-Дама, Ле-Мана, Руана и Шартра варьируется от 396 до 437 футов; длина Реймса составляет 483, а самого длинного из всех Амьена - 521 фут. Ширина собора Парижской Богоматери в пяти нефх составляет 124 футов; Бурж несколько шире. Центральные нефы этих двух соборов, а также Лана, Амьена и Бове имеют пролет не более 40 футов от центра до центра опор; в то время как гребень свода, который в Нотр-Дам находится на высоте 108 футов над тротуаром, а в Бурже - 125, достигает в Амьене высоты 140 футов и почти 160 в Бове. Этот акцент на высоте, от 3 до 3 с половиной раз превышающей ширину нефа или хора, является одной из самых ярких особенностей французских соборов. Это создает впечатляющий эффект, но, как правило, затмевает большую ширину центрального прохода.

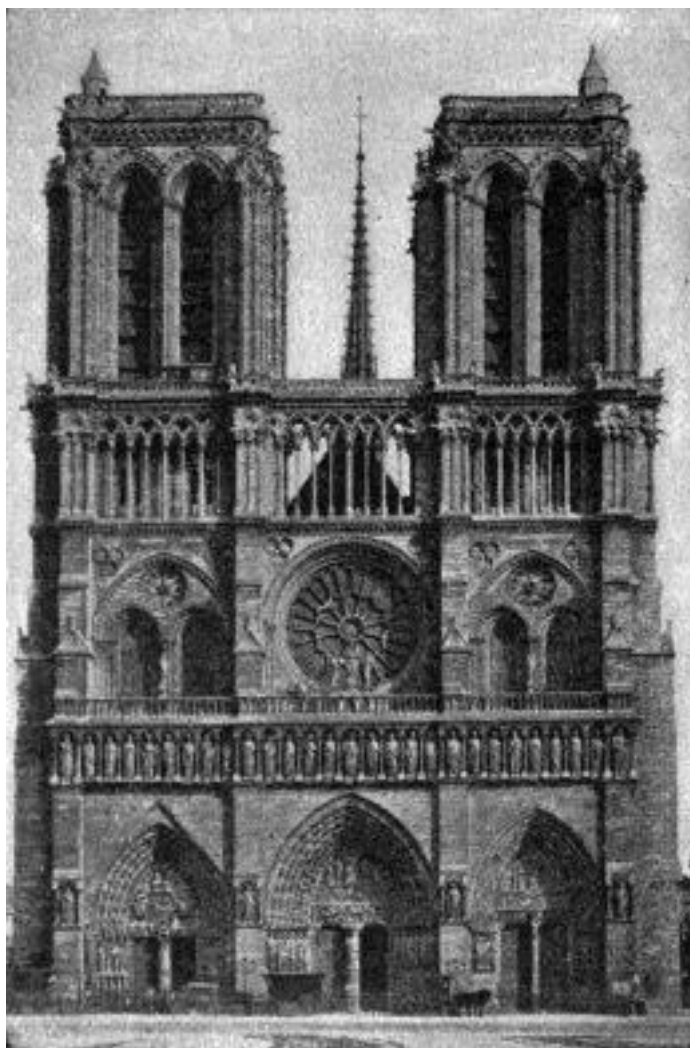


РИС. 124. ЗАПАДНЫЙ ФАСАД СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ.

ДИЗАЙН ЭКСТЕРЬЕРА. Здесь, как и в интерьере, каждая деталь имела свой конструктивный смысл существования, а общий эффект определялся фундаментальной структурной схемой. Это было особенно верно в отношении боковых возвышений, в которых остроконечные контрфорсы, летящие арки и узорчатые окна бокового прохода и верхнего этажа, равномерно повторяющиеся в каждом пролете, были основными элементами дизайна. Фасады трансептов и главного фасада давали большой простор для изобретения и фантазии, но даже здесь внутреннее членение давало ключ к композиции. Мощные контрфорсы отмечали разделение проходов и противостояли натиску арок причала терминала, а окна-розы заполняли большую часть пространства стены под концом высокого свода. Все сооружение венчала крутоскатная деревянная крыша, покрытая свинцом, медью или черепицей, чтобы защитить свод от повреждения снегом и влагой. Эта крыша создавала крутые фронтоны, венчавшие трансепт и главные фасады. Главный фасад часто украшался над тройным порталом галереями ниш или дарохранительниц, заполненных статуями королей. Различные типы композиций представлены Шартром, Нотр-Дамом, Амьеном, Реймсом и Руаном, из которых Нотр-Дам (рис. 124) и Реймс, пожалуй, самые прекрасные. Собор Парижской Богоматери особенно примечателен своей величественной простотой и равномерным сочетанием горизонтальных и вертикальных элементов.

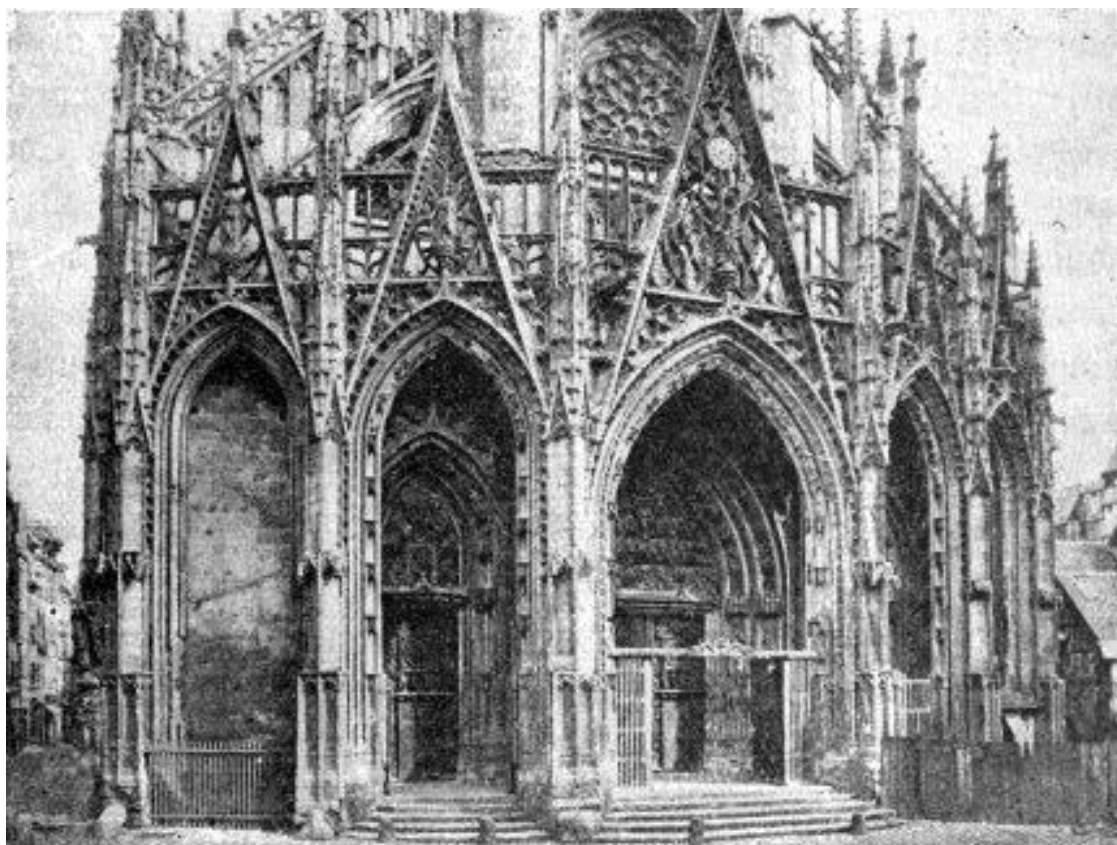


РИС. 125. ЗАПАДНЫЙ ФАСАД СЕНТ—МАКЛУ, РУАН.

ПОРТИКИ. На фасадах большинства французских церквей портики были самыми яркими элементами с их глубокими тенями и скульптурными арками. Крылечки в романском стиле обычно были ограничены по глубине толщиной передней стены. Готические строители добились увеличения глубины, выступив порталами за пределы стены и увенчав их замысловатыми фронтонами. Огромная центральная дверь была разделена надвое простенком, украшенным нишей и статуей. Тимпан арки был украшен рельефами на темы Священного Писания; косяки и арки были обильно украшены фигурами святых, апостолов, мучеников и ангелов под замысловатыми балдахинами. Портики Лана, Буржа, Амьена и Реймса особенно глубоки и величественны по своему эффекту, причем последний из них (построен в 1380 году) является самым богатым из всех. Некоторые фасады трансептов также имели внушительные порталы. Работы **Шартра** (1210-1245) относятся к числу лучших произведений готической декоративной архитектуры, южный портик в некоторых отношениях превосходит северный трансепт. Порталы пятнадцатого и начала шестнадцатого веков отличались необычайным богатством и детализацией своего орнамента и скульптуры, как в Аббевиле, Алансоне, кафедральном соборе и Сен-Маклу в Руане (рис. 125), Туре, Труа, Вандоме и др.

БАШНИ И ШПИЛИ. Подчеркивание вертикальных элементов нашло свое наиболее полное выражение в башнях и шпилях церквей. То, что сначала было просто высокой крышей колокольни, быстро превратилось в шпиль, поднимающийся в воздух на триста футов или больше. Эта застройка уже достигла прогресса в романский период, и южный шпиль Шартра является ярким примером дизайна шпиля конца двенадцатого века. Переход от квадратной башни к стройной восьмиугольной пирамиде был искусно осуществлен с помощью угловых башенок и слуховых окон. В течение XIII века и после него развитие шло почти полностью в направлении богатства и сложности деталей, а не радикальных конструктивных изменений. Северный шпиль Шартра (1515 г.), а также шпили Бордо, Кутанса, Санлиса и Яркая церковь

Сен-Маклу в Руане иллюстрируют это развитие событий. В Нормандии были распространены центральные шпили, возвышающиеся над пересечением нефов и трансептов. В некоторых случаях проектировщики соборов предполагали группу башен; это видно в Шартре, Кутансе и Реймсе. Это намерение, однако, так и не было реализовано; оно требовало ресурсов, превосходящих даже энтузиазм XIII века. Лишь в редких случаях были достроены шпили какой-либо из башен, и большинство французских башен имеют квадратные окончания с низкоскатными деревянными крышами, обычно невидимыми снизу. В целом, французские башни отличаются мощными контрфорсами, прочными нижними этажами, двойными окнами с каждой стороны собственно колокольни — эти окна обычно большого размера — и умелым переходом к восьмиугольной планировке колокольни или шпиля.

РЕЗЬБА И СКУЛЬПТУРА. Общее превосходство французской готики было полностью сохранено в ее декоративных деталях. Особенно прекрасна фигурная скульптура, которая в тринадцатом и четырнадцатом веках достигла истинного благородства выражения в сочетании с большой правдивостью и тонкостью исполнения. Некоторые из его лучших произведений можно найти в огромных дверных косяках западных порталов соборов и в рядах восседающих на тронах и преклоняющихся ангелов, которые украшали их глубокие арки. Наивысшей красоты они достигают в порталах Реймса (1380). *Дарохранительницы* или резные ниши, в которых устанавливались такие статуи, были важными элементами декора экстерьеров церквей.

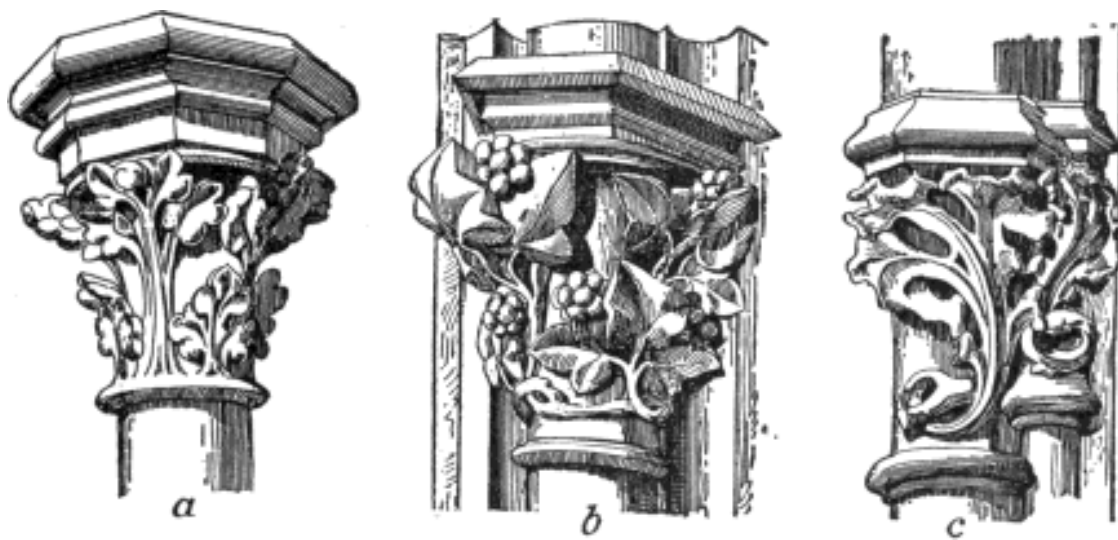


РИС. 126. ФРАНЦУЗСКИЕ ГОТИЧЕСКИЕ КАПИТЕЛИ.

a, из Сент-Шапель, Париж, 13 век. *b*, капитель 14 века с трансепта Нотр-Дам, Париж. *c*, капитель 15 века с северного шпиля Шартра.

Формы листьев использовались почти для всех мелких резных украшений, хотя иногда их заменяли гротескные человеческие фигуры. Горгульи, через которые вода с крыши отводилась за пределы здания, почти всегда были выполнены в виде отвратительных чудовищ; а символические животные, такие как быки в башнях Лана, или чудовища, подобные тем, что выглядят с балюстрады башни Нотр-Дама, использовались с некоторым мистическим значением в различных частях здания. Но капители, венчики и навершия в основном состояли из цветов или листвы. Те, что были созданы в двенадцатом и тринадцатом веках, по большей части были простыми по массе, четкими и энергичными по дизайну, имитируя крепкие побеги ранней весны. **Капители** были высокими и стройными, вогнутыми в профиль, с тяжелыми квадратными или восьмиугольными абаками. С концом

тринадцатого века этот простой и выразительный стиль деталей исчез. Резьба стала более реалистичной; листья, более крупные и зрелые, были обработаны так, как если бы они были нанесены на капитель или лепнину, а не так, как если бы они росли из нее. Исполнение и детали стали более тонкими и изощренными, гармонируя с возрастающей стройностью и легкостью архитектуры (рис. 126 а,б). **Ажурные формы** теперь начали обильно наносить на всевозможные поверхности, а ажурные фронтоны, совершенно ненужные со структурной точки зрения, но весьма эффективные в качестве украшений, украшали порталы и венчали окна.

ПАМЯТНИКИ ПОЗДНЕЙ ГОТИКИ. До сих пор наше внимание было в основном занято шедеврами, возведенными до 1250 года. Среди относительно немногочисленных соборов, строительство которых относится ко второй половине века, **Бове** стоит на первом месте по важности. Спроектированный в колоссальных масштабах, его фундамент был заложен в 1225 году, но он так и не был достроен, а построенная часть - хоры и часовни — на самом деле относилась ко второй половине века, поскольку была завершена в 1270 году. Но обрушение в 1284 году центральной башни и сводов этого недостроенного собора из-за чрезмерной высоты и гибкости его опор вынудило полностью реконструировать его, удвоив количество опор и соответственно уменьшив пролет арок опор. Перестроенный таким образом, проход собора имел ширину 47 футов от центра до центра противоположных опор и высоту 163 фута до верха свода. Трансепты были добавлены после 1500 года. **Лимож** и **Нарбонна**, начатые в 1272 году в больших масштабах (хотя и не равных по размерам Бове), также так и не были завершены. В обоих были хоры замечательной планировки с хорошо продуманными капеллами-шеветами. Многие другие соборы, начатые в этот период, были завершены только после длительных задержек, как, например, Мо, Родез (1277), Тулуза (1272) и Альби (1282), законченные в шестнадцатом веке, и Клермон (1248), заверченный при Наполеоне III. Но между 1260 или 1275 и 1350 годами активно велись работы над многими все еще недостроенными соборами. Хоры в Бове (перестройка), Лиможе и Нарбонне были закончены после 1330 года; а башни, трансепты-фасады, порталы и часовни были добавлены ко многим другим, построенным ранее.

Стиль этого периода иногда обозначают как **районный** из-за характерного ажурного рисунка окон-роз и преобладания круглых форм в боковых арочных окнах конца тринадцатого - начала четырнадцатого веков. Большие окна-розы в трансептах Нотр-Дама, датируемые 1257 годом, являются типичными образцами этого стиля. Окна Руанского собора принадлежат к той же категории, хотя и более позднего времени. Фасад Амьена, построенный к 1288 году, является одним из лучших произведений этого стиля, ранним примером которого является изысканно оформленная приходская церковь **Сен-Урбен** в Труа.

ЯРКИЙ СТИЛЬ. Геометрическая обработка узоров и мелкий и обильный декор этого периода постепенно слились в фантастическую и безудержную экстравагантность **Ярко**го стиля, который преобладал до наступления эпохи Возрождения — скажем, в 1525 году. Непрерывное логическое развитие форм прекратилось, и на его месте каприз и демонстративность взяли под контроль искусство дизайна. Лучшим памятником этого долгого периода является неф и центральная башня пятнадцатого века церкви **Сент-Уэн** в Руане, приходской церкви первого ранга, строительство которой было начато в 1318 году, но не было закончено до 1515 года. Узор боковых окон по-прежнему в основном геометрический, но западное окно-роза (рис. 112) и великолепная центральная башня или фонарь демонстрируют в своем узоре витиеватый декор и волнистые, похожие на пламя

линии этого стиля. Гибкость опор и подавление горизонтальных линий доведены здесь до крайности; и церкви, несмотря на ее большую элегантность деталей, не хватает живого интереса и очарования более ранних готических церквей. Алансонский собор и церковь **Сен-Маклу** в Руане имеют порталы с необычайно сложными деталями узора и резьбы; в то время как фасад Руанского собора (1509) превосходит все другие образцы кружевной детализацией своей ажурной работы и обилием орнамента. Церкви **Сен-Жака** в Дьеппе и **Св. Вульфран** в Аббевиле, фасады домов Тур и Труа относятся к числу шедевров этого стиля. Верхняя часть фасада Реймса (1380-1428) относится к переходу от Районного к Яркому. В то время как некоторые работы этого периода бросаются в глаза богатством орнамента, другие заметно скудны по дизайну, как, например, Сен-Мерри и Сен-Северен в Париже.

СВЕТСКАЯ И МОНАСТЫРСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Строительство соборов не поглотило всю архитектурную деятельность французов в готический период и никоим образом не положило конец монастырскому строительству. Хотя в Пюи-ан-Веле, Монмажуре, Эльне и Муассаке мало готических монастырей, способных сравниться с романскими, многие аббатства либо перестроили свои церкви в готическом стиле после 1150 года, либо расширили и реконструировали свои монастырские здания. Монастыри Фонфруа, Шез-Дье и Мон-Сен-Мишель соперничают с монастырями романских времен, в то время как многие новые трапезные и часовни были построены в том же стиле, что и соборы. Наиболее законченное из этих готических монастырей, **Мон-Сен-Мишель** в Нормандии, представляло собой замечательное скопление зданий, сгрудившихся вокруг отвесной изолированной скалы, на которой стоит церковь аббатства. Он был построен в одиннадцатом веке, а хоры и часовни реконструированы в шестнадцатом. Большая трапезная и общежитие, монастыри, жилые помещения и часовни, построенные в несколько сводчатых этажей на фоне скал, являются замечательными примерами энергичного дизайна со стрельчатыми арками начала тринадцатого века.

Больницы, подобные больнице Сен-Жан в Анже (конец XII века) или больницам в Шартре, Урскампе, Тоннерре и Боне, иллюстрируют, как искусно французы могли изменять и приспособливать детали своей архитектуры к особым требованиям гражданской архитектуры. В средние века было построено огромное количество благотворительных учреждений — приютов, больниц, приютов и тому подобного, — но очень немногие из них во Франции сохранились до наших дней. Ратуши были построены в пятнадцатом веке в некоторых местах, где была обеспечена определенная степень народной независимости. Витиеватый **Дворец правосудия** XV века в **Руане** (1499-1508) является примером другой ветви светской готической архитектуры. Во всех этих памятниках соответствие средств целям достойно восхищения. Деревянные потолки и крыши заменили каменные везде, где этого требовала большая ширина пролета или экономичность строительства. Скульптур было мало; пространство между стенами не ограничивалось витражами и ажурными узорами; в то время как крыши обычно подчеркивались и украшались замысловатыми гребнями и навершиями из свинца или терракоты.

ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА. Эти же принципы определяли проектирование домов, хозяйственных построек, амбаров, зернохранилищ и тому подобного. Обычный тесно построенный французский городской дом двенадцатого и тринадцатого веков иллюстрируется многими сохранившимися примерами в Клуни, Провене и других городах. Магазин, выходящий на улицу под большой аркой, узкая лестница и комнаты на двух или трех этажах, освещенные расположенными рядом окнами со стрельчатыми арочными окнами, составляли обычный фасад на улицу обычно был остроконечным, а крыша крутой. В четырнадцатом или пятнадцатом веке фахверковое строительство начало вытеснять камень

для городских домов, поскольку это позволяло выходить на улицу, надстраивая верхние этажи. Многие фахверковые дома пятнадцатого века отличались изысканным дизайном. Тяжелые дубовые стойки были украшены изящными колоннетками; горизонтальные подоконники, выступающие над улицей, были богато украшены лепниной; живописные мансардные окна подчеркивали линию неба, а каменная кладка между балками часто облицовывалась эмалированной плиткой.

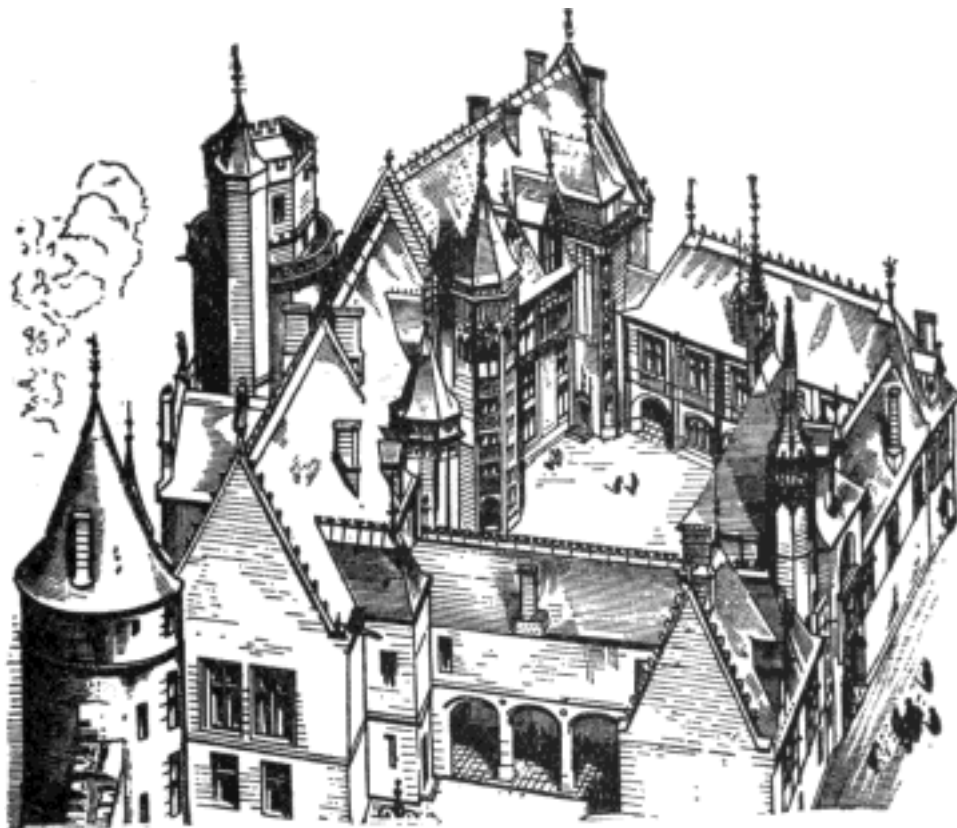


РИС. 127.—ДОМ ЖАКА КЕРА, БУРЖ.
(В честь Виоле-ле-Дюка.)

Более значительные дома или дворцы членов королевской семьи, знати и богатых горожан соперничали, а со временем и превосходили монастырские постройки по богатству и величелию. Более ранние образцы сохраняют военный аспект, со рвом и донжоном, как в Лувре Карла V., снесенном в шестнадцатом веке. Лучшие дворцы построены в последнее время, и этот тип хорошо представлен герцогским дворцом в Нанси (1476), **Отелем Ключи** (1485) в Париже, **отелем Жак Кер** в Бурже (рис. 127) и восточным крылом Блуа (1498-1515). Эти дворцы не только превосходно и щедро спланированы, с большими залами, множеством лестниц и красивыми дворами; они также чрезвычайно живописны своими квадратными и круглыми башнями, стройными башенками, замысловатыми мансардными окнами и богатыми резными деталями.

ПАМЯТНИКИ: (С. = кафедральный собор; А. = аббатство; пер. = трансепт; каждое здание указано под датой его начала; последующие изменения указаны в скобках.) Между 1130 и 1200 годами: Везеле А., передняя капелла, 1130; Сен-Жермер-де-Флай К., 1130-1150 (часовня позже); Сен-Дени А., хор, 1140 (хор перестроен, неф и пер., 1240); Сенс К., 1140-68 (W. front, 13 век; часовни, шпиль, 14-й); Сенлис К., 1145-83 (пер., шпиль, 13 век); Нуайон К., 1149-1200 (W. front, своды, 13 век); Сен-Жермен К., 1149-1200 (W. front, своды, 13 век). -де-Пре А., Париж, хор, 1150 (романский неф); Анже К., 1150 (хор, пер., 1274); Лангр, 1150-1200; Лаон К., 1150-1200; Ле-Ман К., неф, 1150-58 (хор, 1217-54); Суассон К., 1160-70 (хор, 1212;

капеллы нефа, 14 век); Пуатье К., 1162-1204; Нотр-Дам, Париж, хор, 1163-96 (неф, W. фронт закончено, 1235; пер. фасады и часовни, 1257-75); Шартр С., конец В., 1170; остальные, в основном, 1194-98 (пер. порчи, У. Роуз, 1210-1260; Н. шпиль, 1506); Тур С., 1170 (перестроен, 1267; пер., порталы, 1375; У. порталы, часовни, 15 век; башни закончены, 1507-47); Лаваль С., 1180-85 (хор, 16 век); Мант, церковь Нотр—Дам, 1180-1200; Бурж С., 1190-95 (Э. энд, 1210; У. энд, 1275); Святой Николай в Кане, 1190 (своды, 15 век); Реймс, церковь Св. Реми, хор, конец 12 века (романский неф); церковь Сен-Ле-д'Эссерент, хор конца 12 века (неф, 13 век); Лионский К., хор, конец 12 века (неф, 13-14 века); Этамп, церковь Нотр-Дам, 12-13 вв.-13 век: Эвре К., 1202-75 (пер., центральная башня, 1417; Перестроен В. фронт, 16 век); Руан К., 1202-20 (пер. порталы, 1280; W. front, 1507); Невер, 1211, N. portal, 1280 (часовни, S. portal, 15 век); Реймс С., 1212-42 (W. front, 1380; W. towers, 1420); Байонна С., 1213 (неф, своды, W. portal, 14 век); Труа С., хор, 1214 (центральная башня, неф, W. портал и башни, 15 век); Осер С., 1215-34 (неф, W. end, пер., 14 век); Амьен С., 1220-88; Сент-Этьен в Шалон-сюр-Марн, 1230 (шпиль, 1520); Сез К., 1230, перестроен в 1260 (реконструирован в 14 веке); Нотр-Дам-де-Дижон, 1230; Реймс, часовня Богоматери архиепископского дворца, 1230; Королевская часовня в Сен-Жермен-ан-Лэ, 1240; Ste. Шапель в Париже, 1242-47 (У. Роуз, 15 век); К. Кутанс, 1254-74; К. Бове, 1247-72 (перестроен в 1337-47; пер. порталы, 1500-48); Нотр-Дам-де—Грейс в Клермоне, 1248 (закончен в 1350 году); Доль К., 13 век; Сен-Мартен-де-Шан в Париже, неф 13 века (романский хор); Бордо К., 1260; Нарбонна К., 1272-1320; Лимож, 1273 (закончен в 16 веке); Сен-Урбен, Труа, 1264; Родез К., 1277-1385 (изменен, завершен в 16 веке); церковь Сен-Кантен, 1280-1300; Сен-Бенин в Дижоне, 1280-91; Альби К., 1282 (неф, 14-й; хор, 15 век; С. портал, 1473-1500); Мо К., в основном перестроенный в 1284 г. (конец 15-го, конец 16 века); Каор К., перестроенный в 1285-93 гг. (В. фронт, 15 век); Орлеан, 1287-1328 гг. (сожжен, перестроен 1601-1829).-14 век: Сен-Бертран де Комменж, 1304-50; Сен-Назер в Каркассоне, хор и пер. на романском неф; Монпелье, 1364; Сент—Уэн в Руане, хор, 1318-39 (пер., 1400-39; неф, 1464-91; В. фронт, 1515); Королевская часовня в Венсенне, 1385 (?) -1525.-15-16 века: перестроен Сен-Низье в Лионе; Сен—Северен, Сен-Мерри, Сен-Жермен л'Оксерруа, все в Париже; Нотр-Дам-де-л'Эпин в Шалон-сюр-Марне; хор Сент-Этьена в Бове; Сент-Си, перестроен в 1450 году; Сен-Маклу в Руане (закончен в 16 веке); церковь в Бру; Сен-Вульфран в Аббевиле; аббатство Сен-Рикье - все эти три находятся в начале 16 века.—ДОМА, ЗАМКИ И ДВОРЦЫ: Епископский дворец в Париже, 1160 (снесен); замок Куси, 1220-30; Парижский Лувр (первоначальный замок), 1225-1350; Дворец правосудия в Париже, первоначально королевская резиденция, 1225-1400; Епископский дворец в Лане, 1245 (дополнение к романскому залу); замок Монтаржи, 13 век; замок Пьерфон, епископский дворец в Нарбонне, папский дворец в Авиньоне — все 14 век; донжон дворца в Пуатье, 1395; Отель послов в Дижоне, 1420; дом Жака Кера в Бурже, 1443; Дворец в Дижоне, 1467; Герцогский дворец в Нанси, 1476; Отель Ключи в Париже, 1490; замок Крей, конец 15 века, закончен в 16; дворец E. wing в Блуа, 1498-1515, для Людовика XII.; Дворец правосудия в Руане, 1499-1508.

20. Обратитесь, в частности, к статьям "АРХИТЕКТУРА", "КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР", "ЧАСОВНЯ", "СТРОИТЕЛЬСТВО", "ЦЕРКОВЬ", "ДОМ", "ВУАЛЬ".

21. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, vol. ii., pp. 280, 281.

22. См. Ферри, *Хронология кафедральных церквей Франции*.

23. В дальнейшем этот собор для краткости будет называться *Нотр-Дам*. Другие соборы с таким же названием будут отличаться добавлением названия города, например "Нотр-Дам в Клермон-Ферране".

ГЛАВА XVII.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В Великобритании.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Корройер, Паркер, Ребер. А также серия справочников по английским соборам Белла. Биллингс, Баронские и церковные древности Шотландии. Бонд, Готическая архитектура в Англии. Брэндон, Анализ готической архитектуры. Бриттон, Кафедральные древности Великобритании. Дитчфилд, Соборы Англии. Мюррей, Справочники по английским соборам. Паркер, Введение в готическую архитектуру; Словарь архитектурных терминов; Дополнение к глоссарию и др. Рикман, Попытка разграничить стили английской архитектуры. Шарп, Архитектурные параллели; Семь периодов английской архитектуры. Ван Ренсселер, английские соборы. Винклз и Моул, кафедральные церкви Англии и Уэльса. Уиллис, История архитектуры Кентерберийского собора; то же самое о Винчестерском соборе; Трактат о сводах.

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР. Готическая архитектура развивалась в Англии при сильно укрепившейся королевской власти, когда епископат ни в коем случае не был враждебен аббатам или выступал с оружием в руках против баронов. Во многих соборах были монашеские капитулы, и нередко настоятели удостаивались епископского сана.

Таким образом, английская готическая архитектура ни в коем случае не была преимущественно архитектурой соборов. Если архитектурная деятельность в Англии в XII и XIII веках была по этой причине менее интенсивной и широко распространенной, чем во Франции, то, с другой стороны, она не была так быстро исчерпана. Было построено меньше новых соборов, но постепенная перестройка уже существующих, по-видимому, не прекращалась до середины или конца пятнадцатого века. Архитектура в Англии развивалась медленнее, но более равномерно, чем во Франции. Он довольствовался более простыми задачами; и если ему не удалось соперничать с Амьеном в смелости конструкции и высоком величии, то, по крайней мере, он никогда не совершал глупостей, подобных Бове. Богатством внутреннего убранства, особенно лепнины и ребристых сводов, а также живописным сочетанием простых массивов снаружи британские строители далеко продвинулись в искуплении своей конструктивной робости.

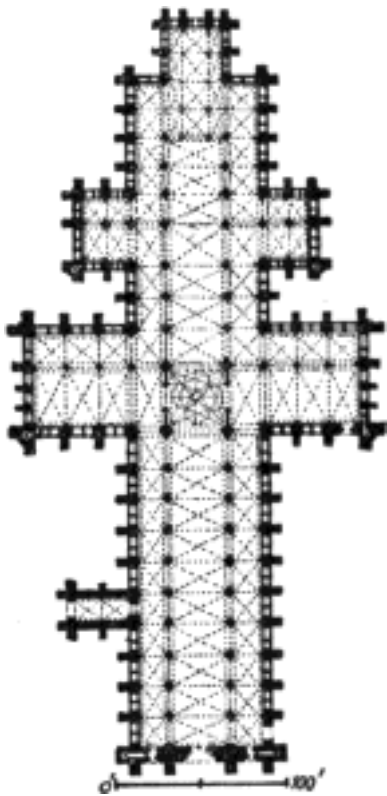


РИС. 128.—ПЛАН СОЛСБЕРИЙСКОГО СОБОРА.

РАННЕГОТИЧЕСКИЕ ЗДАНИЯ. Стрельчатая арка и ребристый свод были привезены из Франции. Ранние примеры появляются в цистерцианских аббатствах Фернесс и Киркстолл, а также в церкви Темпл в Лондоне (1185). Но именно в **хоре Кентерберри**, перестроенном Вильгельмом Сенс-ским после уничтожения нормандского хора Ансельма пожаром 1170 года, эти французские готические черты были впервые применены в полной мере. В плане этот хор напоминал хоры собора в Сансе; а его соединенные круглые простенки с капителями, украшенными резьбой в виде листвы, остrokонечные арки, шестиступенчатый свод и *шевет* были явно французскими. Введенные таким образом готические детали постепенно вытеснили круглую арку и другие нормандские черты. В течение пятидесяти лет стили более или менее смешивались во многих зданиях, хотя **Линкольнский собор**, перестроенный в 1185-1200 годах, не сохранил ничего от более раннего округло-арочного стиля. Но первой церковью, спроектированной и построенной с фундамента в новом стиле, был кафедральный собор **Солсбери** (1220-1258; рис. 128). Современный Амьену, он представляет собой однородный и типичный образец раннеанглийского стиля. Пристрастие к большой длине, наблюдаемое в англо-нормандских церквях (например, в Норвиче и Дареме), все еще преобладало, как это продолжалось на протяжении всего готического периода; длина Солсбери составляет 480 футов. Двойные трансепты, длинные хоры, квадратный восточный конец, относительно низкий свод (84 фута до конька), узкие сгруппированные окна - все это насквозь английское. Только простой свод из четырех частей напоминает французские модели. **Вестминстерское аббатство** (1245-1269), с другой стороны, заметно демонстрирует французское влияние своей внутренней высотой (100 футов), многоугольным *шеветом* и часовнями, а также сильно подчеркнутыми внешними контрфорсами (рис. 137).

СМЕШЕНИЕ СТИЛЕЙ. Очень немногие английские соборы столь же однородны, как два только что упомянутых, почти все они подвергались неоднократным реконструкциям в последовательные периоды. Дарем, Норвич и Оксфорд полностью нормандские, за исключением их готических сводов. В Эли, Рочестере, Глостере и Херефорде нормандские

нефы и готические хоры. Питерборо имеет раннеготический фасад и позднеготические ретро-хоры, добавленные к полностью нормандской структуре в остальном. Винчестер - это нормандская церковь, реконструированная с использованием ранних перпендикулярных деталей. Чисто готических церквей и соборов, за исключением приходских, которыми Англия очень богата, в Англии и близко не так много, как во Франции.

ПЕРИОДЫ. Развитие английской готической архитектуры происходило в той же общей последовательности, что и французской, и, подобно ей, последовательные этапы наиболее ярко характеризовались формами ажурного орнамента.

Период РАННЕГО АНГЛИЙСКОГО или ЛАНЦЕТА длился примерно с 1175 или 1180 по 1280 год и был отмечен простотой, достоинством и чистотой дизайна.

The Украшенный или ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ период охватывал еще одно столетие, с 1280 по 1380 год, и характеризовался декоративным богатством и большей легкостью конструкции.

Период ПЕРПЕНДИКУЛЯРНОСТИ простирался с 1380 года или примерно до XVI века. Его характерными особенностями были веерные своды, четырехцентровые арки и узор из преимущественно вертикальных и горизонтальных линий. Запоздалое внедрение форм эпохи Возрождения окончательно положило конец готическому стилю в Англии после длительного периода смешанной и переходной архитектуры.



РИС. 129. РЕБРИСТЫЕ СВОДЫ, ХОРЫ ЭКСЕТЕРСКОГО СОБОРА.

ПРЫЖКИ С ПАРАШЮТОМ. Богатство и разнообразие английского прыжкового искусства разительно контрастирует с неизменным единообразием французского. Некоторые раннеготические своды, например, в нефах Питерборо, а позже в нефах Дарема, Солсбери и Глостера, представляли собой простые четырехчастные ребристые своды, во многом похожие на французские. Но англичанам не нравились скрученные и куполообразные поверхности французских сводов, и они избегали их, предпочитая горизонтальные гребни, а при заполняющей кладке прямые ходы, сходящиеся на гребне зигзагообразными линиями,

как на юго-западе Франции (см. [стр. 200](#)). Это можно увидеть в Вестминстерском аббатстве. Затем идея ребристой конструкции была подхвачена и получила новое применение. За счет большого количества ребер от каждой точки опоры сводчатые поверхности были разделены на длинные узкие треугольники, заполнить которые было сравнительно легко (рис. 129). Сам гребень был снабжен прямым ребром, украшенным резными розетками или *выступами* на каждом пересечении со сводчатым ребром. Нефы и хоры Линкольна, Личфилда, Эксетера и неф Вестминстера иллюстрируют этот метод. Логическим следствием этой практики стало введение второстепенных ребер, называемых *лиернами*, соединяющих основные ребра и образующих сложные сетчатые и звездообразные узоры. Своды, подобные этому описанию, являются одними из самых красивых в Англии. Одно из самых богатых находится в хоре Глостера (1337-1377). Менее корректным конструктивно является тот, что над хорами Уэллса, в то время как хор Эли, неф аббатства Тьюксбери (рис. 130) и все своды Винчестера, перестроенные Уильямом Уайкемским (1390), иллюстрируют ту же систему. Такие своды называются *лиерными* или *звездчатыми* сводами.



РИС. 130. СЕТЧАТЫЕ СВОДЫ, АББАТСТВО ТЬЮКСБЕРИ.

ПРЫЖКИ ВЕЕРОМ. Следующий шаг в этом процессе можно наблюдать в сводах хора Оксфордского собора (Крайст-Черч), ретро-хора Питерборо, монастырей Глостера и многих других примерах. Поскольку расходящиеся ребра были выполнены одинаковой кривизны, *severgeys* (перевернутые пирамидальные своды, выступающие из каждой опоры) превратились в разновидность вогнутых коноидов, сходящихся на гребне таким образом, что на вершине свода остается ряд плоских пространств в форме ромба ([рис. 136](#)). Ребра множились бесконечно, и, потеряв таким образом индивидуальное и структурное значение, превратились в простой декоративный узор на ребрах. Чтобы скрыть неуклюжие плоские ромбики на гребне, прибегли к сложной обшивке панелями; или, в некоторых случаях, в эти места были вставлены длинные каменные подвески — устройство в высшей степени декоративное, но совершенно неконструктивное. В Кембридже, в **часовне Королевского колледжа**, в Виндзоре, в **часовне Святого Георгия** и в **часовне Генриха VII**. в Вестминстере этот вид сводов получил свое наиболее сложное развитие. *Веерное хранилище*, как его еще называют, иллюстрирует логическую эволюцию декоративного элемента от структурной отправной точки, приводящую к результатам, далеким от первоначальной концепции.

Какими бы богатыми и роскошными ни были эти потолки, они со всем своим орнаментом менее удовлетворительны, чем ребристые своды предыдущего периода.

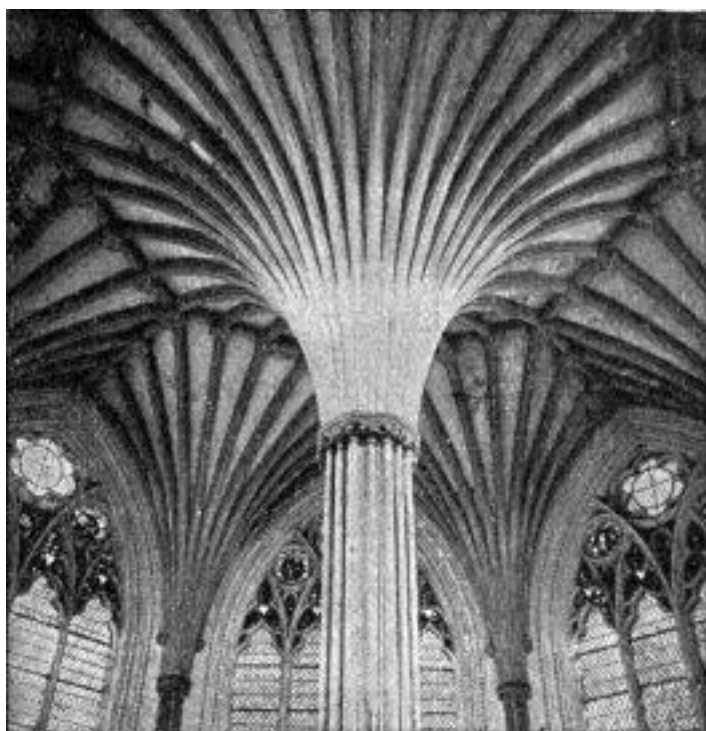


РИС. 131.—СВОД КАПИТУЛА, КОЛОДЦЫ.

КАПИТУЛЫ. Одна из самых красивых форм ребристых сводов была разработана в многоугольных залах, возведенных для заседаний капитулов соборов Линкольна (1225), Вестминстера (1250), Солсбери (1250) и Уэллса (1292), в которых ребра свода расходились от центральной колонны к сторонам и углам многоугольника (рис. 131). Если эти своды были менее величественными, чем купола того же диаметра, они были гораздо более декоративными и живописными, в то время как сами капитулы были самыми оригинальными и яркими произведениями английского готического искусства. Каждая деталь была спроектирована со строгим учетом структурной системы, определяемой замечательными сводами, и Сент-Шапель не была более логичной в своем воплощении готических принципов. К четырем вышеупомянутым примерам следует добавить йоркский (1280-1330), который отличается от них отсутствием центральной колонны: некоторые критики считают его лучшим из всех. Его потолок представляет собой готический купол диаметром 57 футов, но, к сожалению, выполнен из дерева. Его геометрический узор на окнах и партеры с богатыми балдахинами достойны восхищения.

ВОСЬМИУГОЛЬНИК В ЭЛИ. Великолепный **восьмиугольник** собора Эли, расположенный на пересечении нефа и трансептов, относится к той же категории, что и эти многоугольные своды капитула. Он был построен Аланом Уолсингемским в 1337 году, после падения центральной башни и разрушения прилегающих отсеков хора. Он занимает всю ширину трех проходов и покрывает обширное пространство, таким образом, заключенное в простой, но красивый деревянный свод с рифлением, достигающий до центрального восьмиугольного фонаря, который поднимается намного выше и виден как снаружи, так и внутри. К сожалению, этот свод сделан из дерева, и если бы он был выполнен в камне, потребовались бы важные изменения деталей. Но это настолько благородно по общему замыслу и общему эффекту, что возникает вопрос, не был ли этот тип повсеместно принят для пересечения во всех соборах, пока не замечаешь, что ни один важный собор не был построен после времен Уолсингема, и никакие другие центральные башни своевременно не рухнули на землю.

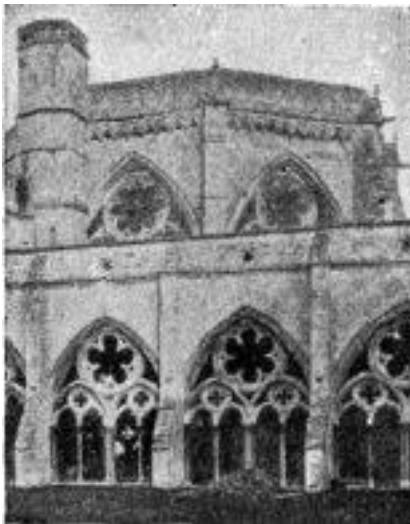


РИС. 132.—КЛОЙСТЕРС, СОЛСБЕРИЙСКИЙ СОБОР (ПОКАЗАНА ВЕРХНЯЯ ЧАСТЬ ЗДАНИЯ КАПИТУЛА).

ОКНА И АЖУРНЫЕ УКРАШЕНИЯ. В ранний английский период (1200-1280 или 1300) окна были высокими и узкими (*стрельчатые* окна) и обычно группировались по двое или по трое, хотя иногда их можно увидеть четыре и даже пять вместе (как “Пять сестер” в Нью-Йоркском трансепте). В нефе Солсбери и ретро-хорах Эли боковые проходы освещены сдвоенными окнами, а верхний этаж - тройными окнами, центральное из которых выше остальных — сохранившаяся нормандская практика. Узор на пластинах был, как и во Франции, промежуточным этапом, ведущим к развитию штрихового узора (см. [рис. 110](#)). Англичане руководствовались здесь теми же соображениями, что и французы. Сначала дизайн составляли отверстия, промежуточная каменная кладка имела второстепенное значение. Позже формы проемов были подчинены рисунку каменного каркаса из перекладин, арок, кругов и выступов. Штриховой узор этого описания преобладал в Англии на протяжении большей части периода Декорирования (1280-1380) и чем-то напоминал современный французский геометрический узор, хотя и был более разнообразным и менее жестко конструктивным по дизайну. Ранний пример этого узора встречается в монастырях Солсбери ([рис. 132](#)); другие - на открытых этажах хоров Личфилда, Линкольна и Эли, в нефе Йорка и в домах капитулов, упомянутых выше, где, по-видимому, он и получил свое самое раннее развитие. После середины четырнадцатого века были введены линии двойной кривизны, создающие так называемый *струящийся* узор, чем-то напоминающий французский flamboyant, хотя и более ранний по времени ([рис. 111](#)). Примеры этого стиля можно найти в Уэллсе, в боковых проходах и трифории хора в Эли, а также в розовом окне S. transept в Линкольне.

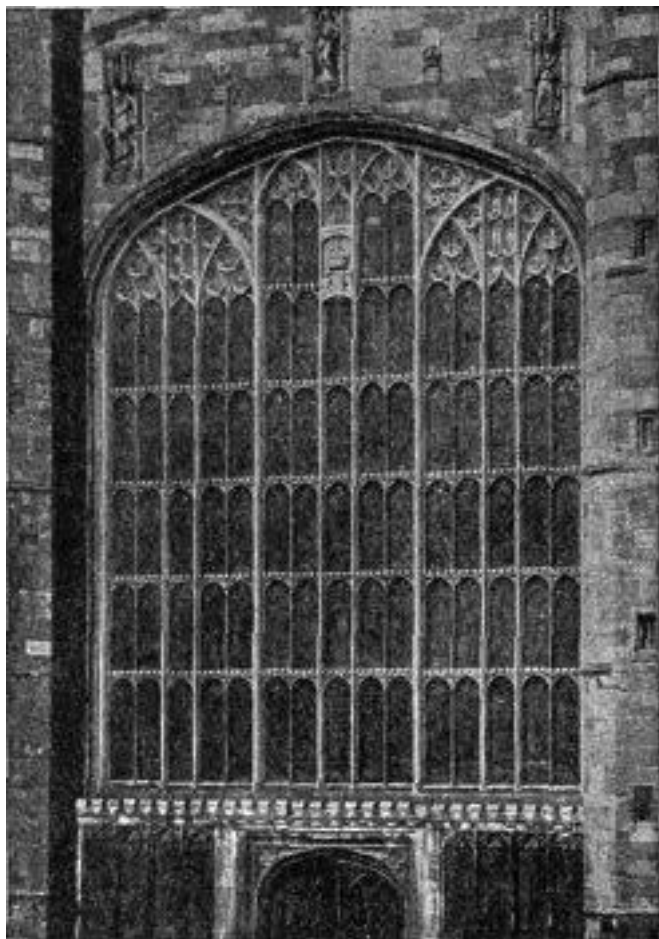


РИС. 133.—ПЕРПЕНДИКУЛЯРНЫЙ УЗОР, ЗАПАДНОЕ ОКНО ЦЕРКВИ Святого Георгия. СОБОР Святого Георгия, ВИНДЗОР.

ПЕРПЕНДИКУЛЯРНЫЙ СТИЛЬ. Плавный ажур был, однако, переходной фазой дизайна и вскоре был заменен *Перпендикулярным ажуром*, в котором стояки доходили до верха арки и пересекались горизонтальными фрамугами. Это сформировало очень жесткую и механически правильную систему каменного обрамления, но ей не хватало изящества и очарования двух предыдущих периодов. Самые ранние примеры можно увидеть в работах Эдингтона и Уайкема в реконструированном Винчестерском соборе (1360-1394), где узор был выполнен таким образом, чтобы гармонировать с подчеркнутыми и умноженными вертикальными линиями дизайна интерьера. Именно в это позднее время англичане, по-видимому, первыми полностью переняли готические идеи с подчеркнутыми вертикальными элементами и сведенными к минимуму поверхностями стен. Развитие веерных сводов привело к принятию новой формы арки, четырехцентровой, или *арки эпохи Тюдоров* (рис. 133), которая помещалась под вдавленной вершиной свода. С тех пор весь дизайн внутри и снаружи определялся формой сводов и проемов. Окна были сделаны огромных размеров, особенно в восточном конце хоров, которые были квадратными почти во всех английских церквях, и в западных окнах над входом. Эти окна уже в Украшенный Период достигли огромных размеров, как в Йорке; в Перпендикулярный период два конца церкви были максимально приближены к стеклянным стенам. Восточное окно Глостера достигает огромных размеров - 38 на 72 фута. Наиболее полными примерами перпендикулярного орнамента и стиля в целом являются три уже упомянутые часовни ([стр. 223](#)); а именно, **Королевского колледжа** в Кембридже, **Святого Георгия** в Виндзоре и **Генриха VII**. в Вестминстерском аббатстве.

КОНСТРУКТИВНЫЙ ДИЗАЙН. Наиболее яркой особенностью английского готического дизайна было его старательное избегание безрассудства или рискованности в строительстве. Как высота, так и ширина нефа были соблюдены в очень умеренных пределах, а опоры никогда не были доведены до крайней тонкости. Хотя из-за этого, несомненно, была потеряна значительная впечатляемость эффекта, была достигнута некоторая свобода дизайна, и во внешней композиции было меньше навязчивых конструктивных элементов. Контрфорс с пролетом стал второстепенной деталью там, где верхний этаж был низким, как в большинстве английских церквей. Во многих случаях пролетные арки были скрыты под крышами приделов. Английские соборы и более крупные церкви длинные и низкие, что достигается главным образом за счет выступающих массивов их трансептов, внушительных квадратных центральных башен, которые обычно венчают перекресток, и объединения главного здания с капитулами, галереями и приделами Богоматери.

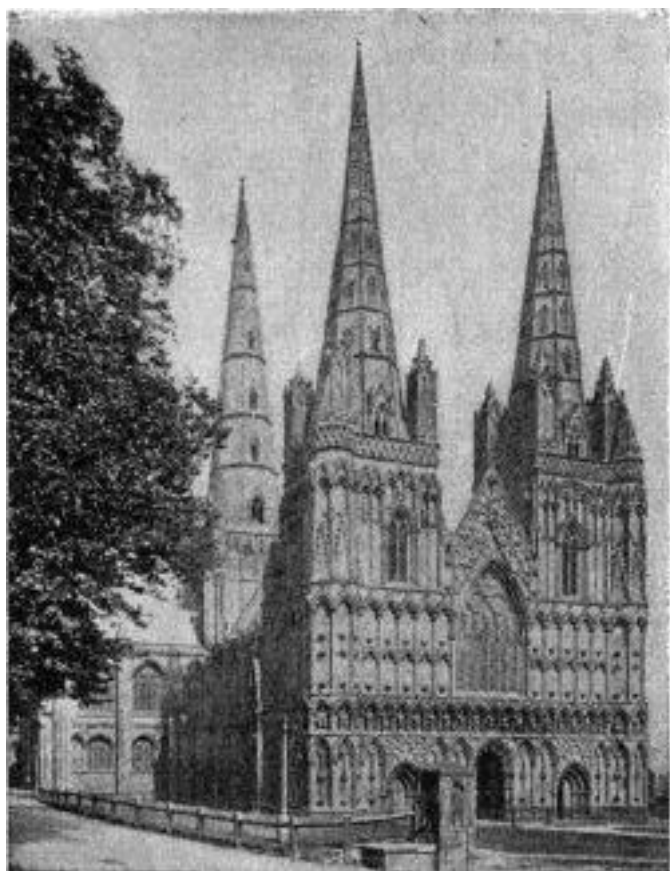


РИС. 134. ЗАПАДНЫЙ ФАСАД, ЛИЧФИЛДСКИЙ СОБОР.

ФРОНТЫ. Боковые и восточные концы в большинстве случаев были более успешными, чем западные. В них англичане проявили исключительное безразличие или отсутствие творческой силы. Они не создали ничего, что могло бы соперничать с величественными фасадами Нотр-Дама, Амьена или Реймса, а их порталы почти смехотворно малы. Фасад **Йоркского** собора является самым заметным в списке благодаря своим размерам и тщательно продуманному декору. Храмы **Линкольна** и **Питерборо**, однако, более интересны живописностью и необычностью своей композиции. Первое из названных зданий образует обширный экран с аркадами, скрывающий основания двух западных башен и пронизанный тремя огромными нормандскими арками, сохранившимися от первоначального фасада. Западный фасад Питерборо также представляет собой маску или ширму, в основном состоящую из трех колоссальных заглубленных арок, огромные масштабы которых полностью затмевают маленькие крылечки, ведущие в церковь. У Солсбери на удивление

нелогичный и неэффективный фасад. С другой стороны, здания **Личфилда** и **Уэллса** отличаются внушительным и красивым дизайном: первый с его двойными шпилями и богатыми аркадами (рис. 134), второй с его необычным богатством фигур-скульптур и массивных квадратных башен.

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ БАШНИ. Это наиболее удачные черты английского внешнего дизайна. Большинство из них образуют фонари внутри перекрестка, придавая этому месту значительный вид. Внешне они обычно представляют собой массивные и высокие квадратные башни, и, будучи по большей части достроены в четырнадцатом и пятнадцатом веках, отличаются большим богатством и элегантностью деталей. Дарем, Йорк, Эли, Кентерберри, Линкольн и Глостер, возможно, упоминаются как выдающиеся примеры таких квадратных башен; Кентерберийская - самая лучшая. У двух или трех из них над фонарем возвышаются шпили. Среди них главным является здание в Солсбери, возвышающееся на 424 фута над землей и превосходно спроектированное во всех деталях. Он был завершен только в середине четырнадцатого века, но, к счастью, с большим совершенством передает дух более раннего стиля, в котором он был начат. Центральные шпили Личфилда и Чичестера в чем-то похожи, но менее удачны в пропорциях и деталях, чем прекрасный пример Солсбери.



РИС. 135. — ОДИН ОТСЕК ДЛЯ ХОРОВ, КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР ЛИЧФИЛДА.

ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА. В нормандских церквях простенки, трифорий и прозрачный этаж были практически одинаковыми. В готических церквях арки-опоры обычно занимают нижнюю половину высоты, верхняя половина разделена почти поровну между трифорием и прозрачным этажом, как в Линкольне, Личфилде (неф), Эли (хоры). Однако в некоторых

случаях (как в Солсбери, Вестминстере, Винчестере, хоре Личфилда) четкая история усиливается за счет трифория (рис. 135). Три особенности дизайна резко отличают английскую трактовку этих особенностей от французской. Первое - это множество изящных лепных украшений в арках-опорах; второе - декоративная проработка дизайна в трифории; третье - разнообразие в обработке прозрачной поверхности. В целом английские интерьеры гораздо более декоративны, чем французские. Черный мрамор Purbeck часто используется для облицовки шахт, расположенных вокруг центральной части пирса, что создает поразительный и несколько необычный эффект контрастного цвета. Богатые своды, богато украшенный трифорий, лепные арки-опоры и в конце обзора большое восточное окно производят впечатление, сильно отличающееся от более простого и возвышенного величия французских соборов. Большая длина и скромность английских интерьеров в сочетании с этим декоративным богатством создают впечатление покоя и грации, а не величия и мощи. Эта тенденция достигла своего наивысшего выражения в перпендикулярных церквях и часовнях, в которых каждая поверхность была покрыта мелкими панелями.

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. В раннеанглийский период детали вырезались с изысканностью и энергией, заслуживающими самой высокой оценки. На капителях и карнизах, венцах и навершиях листва была хрустящей и тонкой, скручивалась в выпуклые массы и, казалось, вырастала из поверхности, которую она украшала. Лепные украшения часто украшались листвой этого характера в углублениях, а другой орнамент, *собачий зуб* или *пирамида*, часто служил той же цели, внося повторяющиеся точки света в тени лепных украшений. Это были тонкие и сложные углубления, чередующиеся с круглыми выемками (*чашечками*), иногда придававшими грушевидную форму в сечении за счет скругления с одной стороны. *Острие* — украшение арки или круга треугольными выступами на его внутреннем краю — появилось в этот период и стало важным декоративным средством, особенно в ажурном дизайне. В Украшенный период листва была менее хрустящей; в капителях использовались морские водоросли и дубовые листья, плотно и беспорядочно собранные в пучки, в то время как крокеты были крупнее, с двойным изгибом, с листьями, вздувающимися в выпуклости, похожие на дубовые желваки. Были разработаны геометрические и плавные узоры, а лепнина ажурных прутьев, как и другие элементы, несколько утратила яркость и четкость. *Шаровидный цветок* или пуговица заменили собачий зуб, и впадины реже украшались листвой.

В Перпендикулярный период почти все плоские поверхности были отделаны панелями с рисунком, напоминающим узор окон. Капители были менее важны, чем в предыдущие периоды, а лепнина более слабой и менее эффективной. Роза эпохи Тюдоров появляется как орнамент на квадратных панелях и плоских поверхностях; а лепные зубчатые стены, которые впервые появились в декоративных работах, теперь стали частым завершающим мотивом вместо карниза. В орнаменте стало меньше оригинальности и разнообразия, но значительно увеличилось его количество (рис. 136).

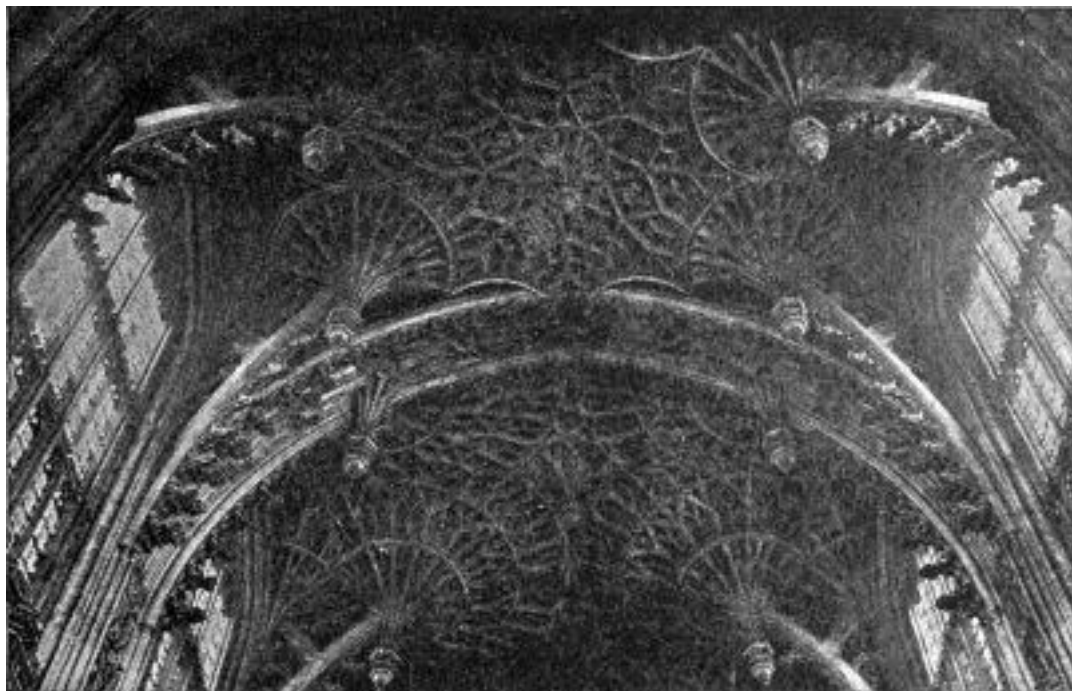


РИС. 136.—ВЕЕРНЫЕ СВОДЫ, ЧАСОВНЯ ГЕНРИХА VII, ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО.

ПЛАНЫ. Планы английских церквей претерпели в готический период незначительные изменения по сравнению с общими типами, установленными до тринадцатого века. Готические соборы и аббатства, как и нормандские, были очень длинными и узкими, с хорами часто почти такой же длины, как неф, и почти неизменно с квадратными окончаниями, обращенными на восток. Нет ни одного примера двойных боковых нефов и приделов, а апсидальные часовни встречаются очень редко. Кентерберри и Вестминстер (рис. 137) являются главными исключениями из этого правила, и оба явно демонстрируют французское влияние. Другой поразительной особенностью английских планов является частое появление второстепенных трансептов, значительно усиливающих внешнюю живописность. В зачаточной форме они встречаются в Кентерберри, а в Дареме Часовня Девяти алтарей, пристроенная в 1242-1290 годах к восточному концу, на самом деле образует вторичный трансепт. Наиболее полно эта особенность развита в соборе Солсбери (рис. 128), а также в Линкольне, Вустере, Уэллсе и нескольких других примерах. Планы английских соборов также отличаются сохранением или включением многих монастырских элементов, таких как клуатры, библиотеки и залы, а также группировкой капитулов и женских часовен в главном здании. Таким образом, планы английских соборов и церквей великих аббатств представляют собой разительный контраст с планами Франции и Континента в целом. В то время как Амьенский, величайший из французских соборов, имеет 521 фут в длину и внутреннюю высоту 140 футов, Эли имеет размеры 565 футов в длину и менее 75 футов в высоту. Ширина Собора Парижской Богоматери составляет 148 футов; общая ширина трех нефов в английских нефах обычно составляет менее 80 футов.

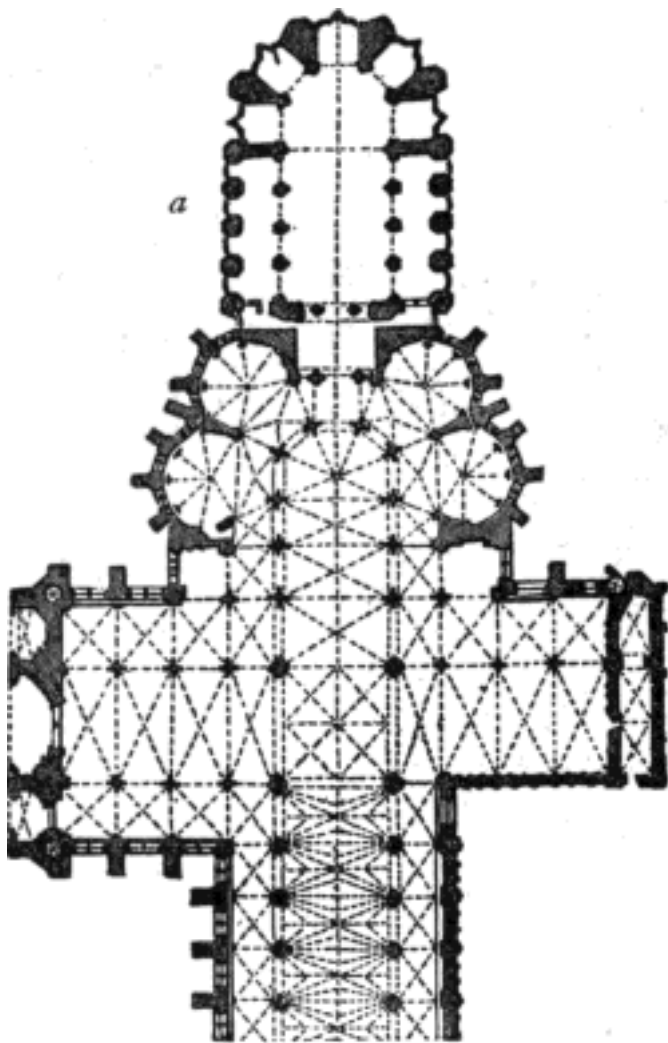


РИС. 137. ВОСТОЧНАЯ ПОЛОВИНА ВЕСТМИНСТЕРСКОГО АББАТСТВА. ПЛАН.
а, часовня Генриха VII.

ПРИХОДСКИЕ ЦЕРКВИ. Многие из них отличались исключительной красотой композиции и деталей. Они отличаются наибольшим разнообразием планов, нередко церкви с двумя равновеликими нефами, расположенными бок о бок. Значительная часть из них датируется четырнадцатым и пятнадцатым веками и в основном интересна своими квадратными одиночными западными башнями и резными деревянными потолками (см. Ниже). Башня обычно строилась над центральным западным крыльцом; широкая и квадратная, с угловыми контрфорсами, заканчивающимися башенками, она обычно заканчивалась без шпилей. Верхний этаж венчали зубчатые стены. Когда были добавлены шпили, переход от квадратной башни к восьмиугольному шпилю был осуществлен с помощью *протяжек* или частей квадратной пирамиды, пересекающих основание шпиля, или угловых башенок и контрфорсов.

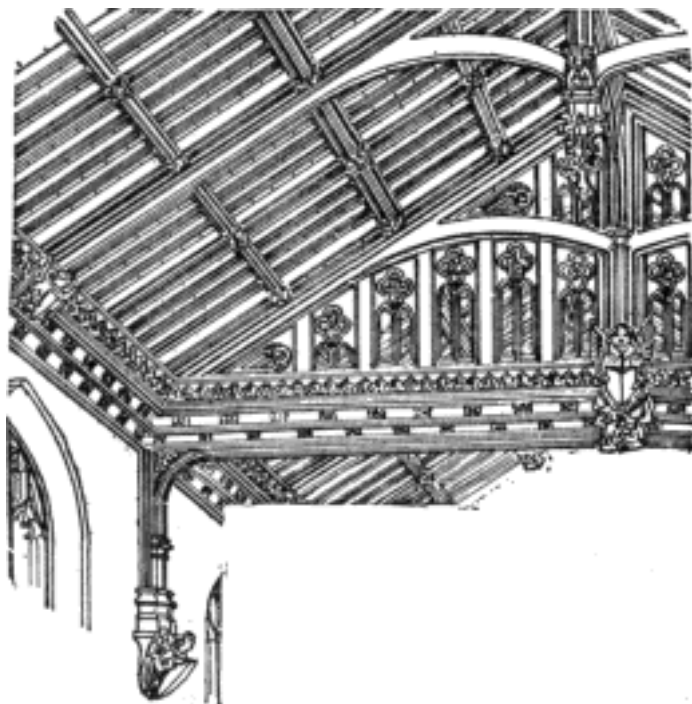


РИС. 138. КРЫША НЕФА церкви СВЯТОЙ Марии, ВЕСТОНЗОЙЛЕНД.

ДЕРЕВЯННЫЕ ПОТОЛКИ. Англичане обрабатывали изделия из дерева с непревзойденным мастерством. Они изобрели и разработали различные формы стропильных конструкций, в которых правильное распределение напряжений сочеталось с высокдекоративной обработкой нескольких деталей резьбой, литьем и аркадой. Поверхности потолка между фермами были обработаны декоративно, и дубовые потолки из открытых бревен во многих английских церквях и общественных или академических залах (Крайст-Черч-холл, Оксфорд; Вестминстер-холл, Лондон) являются настолько благородными и красивыми произведениями, что вполне оправдывают замену сводчатых потолков деревянными (рис. 138). *Балочная* ферма была по-своему столь же высоконатурной и эстетически столь же удовлетворительной, как и любая другая особенность французского готического каменного строительства. Без использования рулевых тяг, удерживающих стропила от растекания, крыша опиралась на внутренние кронштейны, расположенные низко на стене, и создавала прекрасный эффект за счет повторения ее изящных изгибов в каждой ферме.

ЧАСОВНИ И ЗАЛЫ. Многие из них соперничают с соборами по красоте и достоинству дизайна. Уже упоминались королевские часовни в Виндзоре и Вестминстере, а также часовня Королевского колледжа в Кембридже и Крайст-Черч-холл в Оксфорде. К этим залам колледжа следует добавить часовню Мертон-колледжа в Оксфорде и прекрасную часовню Святого Стефана в Вестминстере, к сожалению, снесенную при возведении нынешнего здания парламента. Часовни Пресвятой Богородицы в Глостере и Эли, хотя и связаны с соборами, на самом деле являются независимыми проектами позднего времени и примечательны богатством своего убранства, большими окнами и замысловатыми ребристыми сводами. Некоторые залы средневековых замков и усадеб также заслуживают внимания, особенно своими деревянными потолками.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ. Изучающий готическую архитектуру должен также обратить внимание на ширмы для хоров, гробницы и часовни, которые украшают многие аббатства и соборы. Руд-экран в Йорке является ярким примером первого; гробница Де Грея в том же соборе, а также гробницы и часовни в Кентербери, Винчестере, Вестминстерском аббатстве, Эли, аббатстве Сент-Олбанс и других церквях заслуживают восхищения. В них безудержно проявилась любовь англичан к орнаменту, к мелкой резьбе и к контрасту белого

и цветного мрамора. К ним следует добавить рыночные кресты в Солсбери и Винчестере, а также крест королевы Элеоноры в Уолтеме.

ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА. Средневековые замки Великобритании относятся скорее к области военной инженерии, чем к истории искусства, хотя иногда представляют для обозрения детали значительной архитектурной красоты. Рост мира и гражданского порядка отмечен возведением усадеб, резиденций богатых землевладельцев. Некоторые из этих домов внушительных размеров демонстрируют соответствие бытовым требованиям стиля поздней готики, преобладавшего в тот период, к которому относится большинство из них. Окна квадратные или арочные в стиле тюдоров, с каменными стояками и фрамугами в перпендикулярном стиле, а стены заканчиваются зубчатыми парапетами, напоминающими о более ранних военных сооружениях. Дворец епископа или архиепископа, примыкающий к собору, и резиденции декана, каноников и духовенства, вместе с библиотеками, школами и воротами ограды собора, иллюстрируют другие этапы светской готической работы. Немногие из этих сооружений обладают поразительными архитектурными достоинствами, но они обладают живописным шармом, который очень привлекателен.

От готического периода в Англии осталось не так уж много каменных домов меньшего класса. Но едва ли найдется старый город, в котором не сохранилось бы множество фахверковых домов пятнадцатого или даже четырнадцатого века, некоторые из них в отличной сохранности. Они по большей части шире и ниже французских домов того же класса, но построены по тому же принципу, и, как и у них, деревянные элементы более или менее богато украшены резьбой.

ПАМЯТНИКИ: (А. = церковь аббатства; С. = кафедральный собор; г. = разрушенный; пер. = трансепт; каждый памятник указан под датой самой ранней из сохранившихся на нем готических работ с добавлениями более поздних периодов в скобках.)

РАННЕАНГЛИЙСКИЙ: Киркстолл А., 1152-82, первые стрельчатые арки; Кентербери К., хор, 1175-84 (неф, 1378-1411; центральная башня, 1500); Линкольн К., хор, пер., 1192-1200 (свод, 1250; неф и Э. энд, 1260-80); Личфилд К., 1200-50 (У. фронт, 1275; пресвитерия, 1325); Вустер К., хор, 1203-18, неф частично нормандский (У. энд, 1375-95); Чичестер К., 1204-44 (шпиль перестроен в 17 веке); Фонтаны А., 1205-46; Солсбери К., 1220-58 (монастырь, глава-ч., 1263-84; шпиль, 1331); Элджин К., 1224-44; Уэллс К., 1175-1206 (W. front 1225, хор позже, глава-ч., 1292); Рочестер К., 1225-39 (нормандский неф); Йорк К., S. trans., 1225; N. trans., 1260 (неф, глава-ч., 1291-1345; W. window, 1338; центральная башня, 1389-1407; E. window, 1407); Собор Саутвелла, 1233-94 (нормандский неф); Рипон К., 1233-94 (центральная башня, 1459); Эли К., хор, 1229-54 (нормандский неф; восьмиугольник и пресвитерия, 1323-62); Питерборо К., У. фронт, 1237 (нормандский неф; ретро-хор, конец 14 века); Нетли А., 1239 (ум.); Дарем К., "Девять алтарей" и E. end choir, 1235-90 (неф, хор, нормандский; W. window, 1341; центральная башня закончена, 1480); Glasgow С., (с замечательным раннеанглийским склепом), 1242-77; Gloucester С., неф со сводами, 1239-42 (неф в основном нормандский; хор, 1337-51; клойстерс, 1375-1412; W. end, 1420-37; центральная башня, 1450-57); Westminster А., 1245-69; St. Mary's А., Йорк, 1272-92 (р.).

УКРАШЕНО: часовня Мертон-колледжа, Оксфорд, 1274-1300; Херефорд К., пер. с англ., капитул, клойстерс, своды, 1275-92 (неф, хор, нормандский); Эксетер К., пер. с англ., 1279-91; неф, 1331-50 (реконструирован Э. энд, 1390); Личфилд К., часовня Леди, 1310; Эли К., часовня Леди, 1321-49; Мелроуз А., 1327-99 (неф, 1500; р.); Собор Святого Стефана Часовня, Вестминстер, 1349-64 (снесена); Эдингтонская церковь, 1352-61; Карлайл К., Э. торцевая и

верхняя части, 1352-95 (частично неф и S. trans. Норман; закончена башня, 1419); Винчестер К., реконструированный У. энд, 1360-66 (неф и проходы, 1394-1410; пер., частично нормандский); Йорк К., часовня Леди, 1362-72; церкви Патрингтона и Халла, конец 14 века.

Перпендикулярно: Церковь Святого Креста, Кентербери, 1380; Церковь Святой Марии, Уорик, 1381-91; Манчестер С., 1422; Церковь Святой Марии, Бери Сент-Эдмундс, 1424-33; Часовня Бошан, Уорик, 1439; Часовня Королевского колледжа, Кембридж, 1440; хранилища, 1508-15; Редклифф Святой Марии, Бристоль, 1442; часовня Рослин, Эдинбург, 1446-90; Глостер С., часовня Леди, 1457-98; Церковь Святой Марии, Стратфорд-он-Эйвон, 1465-91; Норвич С., верхняя часть и Е. конец хора, 1472-99 (остальные в основном нормандские); Часовня Святого Георгия, Виндзор, 1481-1508; сводчатый хор, 1507-20; Бат А., 1500-39; Часовня Генриха VII., Вестминстер, 1503-20.

Академические и светские здания: Зал Винчестерского замка, 1222-35; Часовня Мертон-колледжа, Оксфорд, 1274-1300; Библиотека Мертон-колледжа, 1354-78; Норборо-холл, 1356; Виндзорский замок, верхний уорд, 1359-73; Винчестерский колледж, 1387-93; Замок Уордур, 1392; Вестминстер-холл, перестроенный, 1397-99; Зал Святой Марии, Ковентри, 1401-14; Замок Уоркворт, 1440; Колледж Святого Иоанна, Колледж всех душ, Оксфорд, 1437; Итонский колледж, 1441-1522; Школы богословия, Оксфорд, 1445-54; Колледж Магдалины, Оксфорд, 1475-80, тауэр, 1500; Крайст-Черч-холл, Оксфорд, 1529.

ГЛАВА XVIII.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: "Как прежде", "Корройер", "Ребер". Also, Adler, *Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates*. Essenwein (*Hdbuch. d. Arch.*), *Die romanische und die gothische Baukunst; der Wohnbau*. Hasak, *Die romanische und die gothische Baukunst; Kirchenbau; Einzelheiten des Kirchenbaues* (both in *Hdbuch. d. Arch.*). Hase and others, *Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens*. Kallenbach, *Chronologie der deutschen mittelalterlichen Baukunst*. Любке, *Церковное искусство Германии в средние века*. Redtenbacher, *Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst*. Улица, *Готическая архитектура в Испании*. Uhde, *Baudenkmäler in Spanien*. Ungewitter, *Lehrbuch der gothischen Constructionen*. Вилла Амиль, *Художественная и Монументальная Испания*.

РАННЕГОТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ. Готическая архитектура Германии менее интересна обычному студенту, чем архитектура Франции и Англии, не только потому, что ее развитие было менее систематичным и более провинциальным, но и потому, что в ней было создано меньше произведений высокой внутренней ценности. Внедрение остроконечного стиля в Германии было запоздалым, а его развитие медленным. Романская архитектура создала впечатляющие типы церковной архитектуры, от которых консервативные германцы не спешили отказываться. Результатом стал полувековой переходный период и смешение романских и готических форм. Собор Святого Кастора в Кобленце, построенный еще в 1208 году, полностью выполнен в романском стиле. Даже когда стрельчатая арка и свод наконец вошли во всеобщее употребление, план и конструктивная система все еще оставались преимущественно романскими. Западная апсида и короткое святилище более ранних планов были сохранены. Там не было трифория, видимость была незначительной, а весь внешний вид низким и массивным. Поначалу немцы, как и англичане, избегали конструктивной смелости и трудностей французской готики, но проявили меньше изобретательности и изящества, чем их английские соседи. Однако, когда под влиянием

зарубежных моделей, особенно великих французских соборов, и благодаря привлечению иностранных архитекторов готические стили были, наконец, полностью приручены, место прежнего консерватизма занял дух показухи. Техническое совершенство, преувеличенная изобретательность в деталях и конструктивные *силовые приемы* характеризуют большую часть произведений немецкой готики конца четырнадцатого - пятнадцатого веков. Примером этого являются стройные средники Ульма, высокий и сложный шпиль Страсбурга и любопытные узоры церквей и домов в Нюрнберге.

ПЕРИОДЫ. Периоды немецкой средневековой архитектуры соответствовали по последовательности, хотя и не по дате, движению в других местах. Становлению истинно готических стилей предшествовало более полувека переходного периода. Хронологически периоды можно в общих чертах обозначить следующим образом:

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД, 1170-1225гг.

РАННИЙ ОСТРОКОНЕЧНЫЙ, 1225-1275гг.

СРЕДНИЙ или УКРАШЕННЫЙ, 1275-1350.

ФЛОРИД, 1350-1530.

Однако эти подразделения определены гораздо менее четко, чем во Франции и Англии. Развитие форм было менее логичным и последовательным и менее единообразным в разных провинциях, чем в этих западных землях.

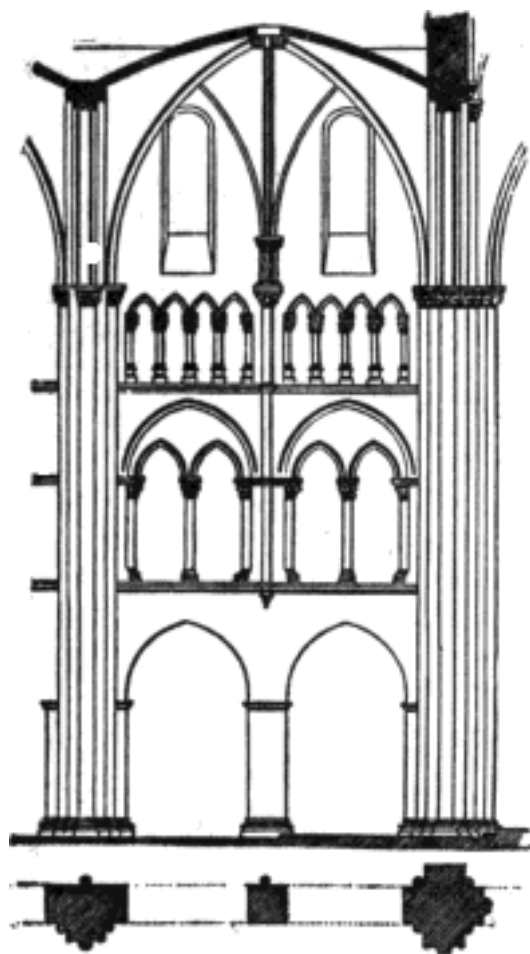


РИС. 139.—ОДИН ПРОЛЕТ СОБОРА СВ. GEORGE, LIMBURG.

СТРОИТЕЛЬСТВО. Как уже отмечалось, упорное использование романских приемов наблюдается во многих немецких готических памятниках. Широкие поверхности стен с маленькими окнами и общей массивностью и заниженностью пропорций долгое время предпочитались более стройным и возвышенным формам истинного готического дизайна. Были надежно закреплены квадратные сводчатые перекрытия, перекрывающие два прохода. К системе из шести частей прибегали лишь изредка, как, например, в Шлеттштадте и в Сент-Джордж в Лимбурге-на-реке-Лан (рис. 139). Ребристый свод был заимствованной идеей и никогда систематически не разрабатывался. При окончательном господстве французских моделей во второй половине XIII века своды в продолговатых нишах стали более распространенными, под сильным влиянием таких зданий, как Фрайбургский, Кельнский, Оппенгеймский и Ратисбонский соборы. В четырнадцатом веке растущий вкус к проработке и богатым деталям привел к появлению множества декоративных ребер. Они, однако, вошли в обиход не в результате логического развития конструктивных методов, как в Англии, а исключительно как декоративные элементы. Таким образом, немецкие своды с множеством ребер менее привлекательны, чем английские, хотя часто элегантны. Яркие примеры его применения можно найти в соборах Фрайбурга, Ульма, Праги и Вены; в церкви Святой Варвары в Куттенберге и многих других важных церквях. Но при всем богатстве и сложности этих сетчатых сводов немцы не разработали ничего похожего на веерные своды или потолки капитулов Англии.

БОКОВЫЕ ПРОХОДЫ. Наиболее заметным конструктивным нововведением немцев было поднятие боковых нефов на ту же высоту, что и центральный нефы в ряде важных церквей. Таким образом, они создали совершенно новый тип, которому немецкие писатели дали название *холл-черч*. Результатом этого нововведения стало полное преобразование внутренней перспективы церкви, а также ее структурного членства. Прозрачный этаж исчез; центральный проход больше не доминировал над интерьером; арки-опоры и боковые стены были значительно увеличены в высоту, и больше не требовались летящие контрфорсы. Весь дизайн казался внутренне более просторным, но значительно потерял в разнообразии и интересе. Собор **Святого Стефана** в Вене является наиболее впечатляющим примером такого обращения, которое впервые появилось в церкви Святой Елизаветы в Марбурге (1235-83; рис. 140). Святая Барбара в Куттенберге, собор святого Мартина в Ландсхуте (1404) и кафедральный собор Мюнхена являются другими примерами такого типа.

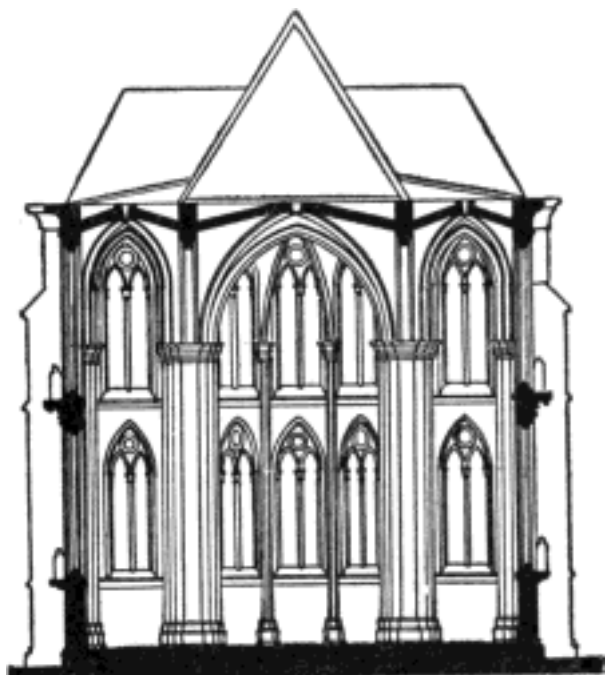


РИС. 140.—УЧАСТОК СВЯТОЙ ЕЛИЗАВЕТЫ В МАРБУРГЕ.

БАШНИ И ШПИЛИ. Та же любовь к шпилям, которая проявлялась в рейнских романских церквях, породила в готический период ряд поразительно красивых церковных шпилей, в которых массивные каменные пирамиды более ранних образцов были заменены ажурным узором. Наиболее примечательными из этих шпилей являются шпили соборов Фрайбурга (1300 г.), Страсбурга и Кельна, церкви в Эсслингене, собора Святого Мартина в Ландсхуте и Венского кафедрального собора. В них переход от простой квадратной башни внизу к восьмиугольной колокольне и шпилю, как правило, осуществляется умело. В замечательной башне венского собора (1433) переход слишком постепенный, так что кажется, что шпиль начинается от земли, и ему не хватает мощи и акцента более простой квадратной нижней части. Чрезмерно сложный шпиль **Страсбурга** (1429, кельнский юнкер; нижние части и фасад, 1277-1365, *Эрвин фон Штайнбах* и его сыновья) достигает высоты 468 футов; шпили Кельна, завершенные в 1883 году по оригинальным чертежам четырнадцатого века, давно утерянным, но восстановленным по счастливой случайности, имеют высоту 500 футов. Шпили **соборов Ратисбона и Ульма** также были недавно завершены в оригинальном стиле.

Подробные сведения. Немецкий узор на окнах был лучшим там, где он наиболее точно повторял французские узоры, но он всегда имел тенденцию к недостаткам механической жесткости и технической демонстративности в виде чрезмерной гибкости стволов и стоек. Окна, особенно в “залах-церквях”, как правило, были слишком узкими для своей высоты. В пятнадцатом веке изобретательность геометрических комбинаций заменила изящество линий, и позже узор часто превращался в каменную карикатуру на деревенскую работу из переплетенных и перекрученных ветвей и прутьев, представленных со всей их корой и сучками (*узор ветвей*). Исполнение намного превосходило дизайн. Резьба по листьям в капителях, навершиях и т.д. Не требует особого упоминания из-за своей оригинальности или отличия от французских типов.

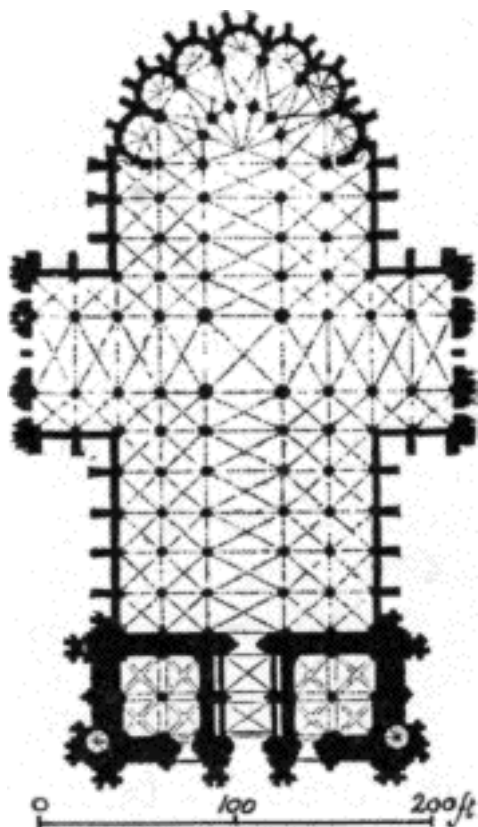


РИС. 141.—КЕЛЬНСКИЙ СОБОР. ПЛАН.

ПЛАНЫ. В них было больше разнообразия, чем в любой другой части Европы, за исключением Италии. Некоторые церкви, такие как Наумбург, сохранили романскую систему со второй западной апсидой и коротким хором. Цистерцианские церкви обычно имели квадратные восточные концы, в то время как многоугольную восточную апсиду без амбулатории можно увидеть в церкви Святой Елизаветы в Марбурге, соборах Ратисбона, Ульма и Вены и многих других церквях. Внедрение французских идей в XIII веке привело к принятию в ряде случаев шевета с единственной амбулаторией и серией расходящихся апсидальных часовен. **Магдебургский** собор (1208-11) был первым возведенным по этому плану, которому позже последовали в Альтенбурге, Кельне, Фрайбурге, Любеке, Праге и Цветтле, в церкви Святого Франциска в Зальцбурге и некоторых других церквях. Боковые приделы к нефу или хору появляются в соборах Любека, Мюнхена, Оппенгейма, Праги и Цветтля. **Кельнский собор**, безусловно, самый большой и великолепный из всех, полностью выполнен во французском стиле, объединяя в одном проекте ведущие характеристики самых известных французских церквей (рис. 141). Он имеет полные двойные нефы и хоры, трехнефные трансепты, радиальные капеллы-шеветы и две западные башни-близнецы. Амбулатория, однако, единственная, и в ней нет боковых приделов. Типичным немецким решением было завершение церкви на восток многоугольными часовнями, по одной на оси каждого придела, центральная выступала за пределы соседних. Там, где было пять проходов, как в Ксентене, эффект был особенно хорош. План любопытной многоугольной церкви **Богоматери** (Либфрауэнкирхе; 1227-43), построенной на месте древнего круглого баптистерия в Треве, по-видимому, был создан путем удвоения такого расположения по обе стороны от поперечной оси (рис. 142).

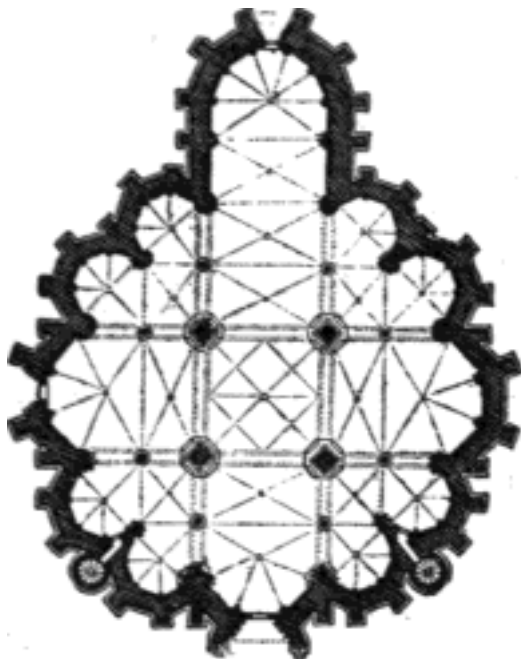


РИС. 142.—ЦЕРКОВЬ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ, ТРЕВЕС.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ. Так называемый **Золотой портал** из **Фрайбурга** в Эрцгебирге, возможно, является первым произведением готического стиля в Германии, датируемым 1190 годом. С этого времени готические детали появлялись все чаще, особенно в Рейнских провинциях, о чем свидетельствуют многие переходные сооружения. **Гельнхаузен** и **Ашаффенбург** являются примерами начала 13 века; стрельчатые арки и своды появляются в церквях апостолов и Святого Мартина в Кельне; а большая церковь **Святых Петра и Павла** в Нойвайлере в Эльзасе имеет почти чисто готический неф того же периода. Церкви **Бамберга**, **Фрицлара** и **Наумбурга**, а также церкви **Мюнстера** и **Оснабрюка** в Вестфалии являются важными примерами переходного периода. Французское влияние, особенно бургундское, проявляется еще в 1212 году в соборе Магдебурга, имитирующем хор Суассона, и в конструктивном оформлении Либфрауэнкирхе в Треве, как уже упоминалось; оно достигло полного господства в Эльзасе в **Страсбурге** (неф 1240-75), в Бадене в **Фрайбурге** (неф 1270) и в Пруссии в **Кельне** (1248-1320). Страсбургский собор особенно примечателен своим фасадом работы Эрвина фон Штайнбаха и его сыновей (1277-1346), спроектированным по французским образцам, и своим северным шпилем, построенным в пятнадцатом веке. Кельнский собор, начатый в 1248 году *Герхардом Риэльским* в подражание недавно построенному Амьенскому хору, был продолжен мастером *Арнольдом* и его сыном *Джоном*, а хор был освящен в 1322 году. Неф и передний фасад были построены в первой половине 14 века, хотя башни были достроены только в 1883 году.

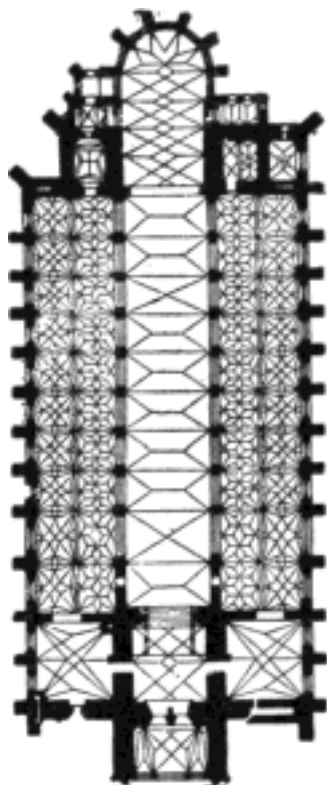


РИС. 143. ПЛАН

УЛЬМСКОГО СОБОРА. Несмотря на свои огромные размеры и медленное строительство, по стилю это самый единообразный из всех великих готических соборов, так как он самый высокий (за исключением хора в Бове) и самый большой, за исключением Милана и Севильи. К сожалению, его детали, хотя и чистые и правильные, на редкость сухи и механичны, в то время как само его единообразие лишает его живописного и разнообразного очарования, которое является результатом смешения стилей, отражающих труды сменяющих друг друга поколений. Та же критика может быть выдвинута против позднего собора в **Ульме** (хор, 1377-1449; неф, 1477; рис. 143). Кельнское влияние прослеживается в широко разнесенных соборах Утрехта в Нидерландах, Меца на западе, Миндена и **Хальберштадта** (начат в 1250 году; в основном построен после 1327 года) в Саксонии, а на юге - в церкви **Святой Екатерины** в Оппенгейме. Согласно Э. и С., в соборах **Праги** (Богемия) *Матфея Аррасского* (1344-52) и **Ратисбона** (или Регенсбурга, 1275) преобладает французское влияние, по крайней мере, в деталях и конструкции. Последняя из названных является одной из самых величественных и красивых немецких готических церквей — немецкой по замыслу, французской по исполнению. Французское влияние также проявляется в деталях многих характерных немецких церквей с проходами одинаковой высоты (см. [стр. 240](#)).

Более типично немецкими являются кирпичные церкви Северной Германии, где камня почти полностью не хватало. В них характерны плоские стены, квадратные башни и отделка цветными изразцами и кирпичом, как в Бранденбурге (Санкт-Годехард и **Святая Екатерина**, 1346-1400), в **Прентцлау**, Тангермюнде, Кенигсберге и др. В Любеке есть известные памятники кирпичной архитектуры в церквях **Святой Марии** и Святой Екатерины, которые очень похожи по плану и плоской и бесплодной простоте их экстерьеров. **Собор Святого Мартина в Ландсхуте** в Любеке. на юге также находится примечательная кирпичная церковь.

ПОЗДНЯЯ ГОТИКА. Как и во Франции и Англии, четырнадцатый и пятнадцатый века были в основном заняты достройкой существующих церквей, многие из которых до того времени все еще были без нефов. Работы этого периода демонстрируют преувеличенное ослабление деталей, о которых уже говорилось, хотя их богатство и элегантность иногда компенсируют их механический характер. Сложные ребристые своды этого периода являются одной из его наиболее ярких особенностей (см. [стр. 239](#)). Строительство шпилей было таким же распространенным явлением, как и возведение башен центральной площади в Англии в тот же период. К этому времени также относятся перегруженные узорами и мельчайшими деталями **церкви Святого Себастьяна** и Святого Лоренца, а также несколько светских зданий в Нюрнберге, фасад Хемницкого собора и аналогичные работы. Неф и башня Святого Стефана в Вене (1359-1433), церковь Святого Стефана. Мария-ин-Гестаде в том же городе и кафедральный собор Кашау в Венгрии являются австрийскими шедеврами позднеготического дизайна.

СВЕТСКИЕ ЗДАНИЯ. В Германии есть ряд важных примеров светской готики, в основном это муниципальные здания (ворота и ратуши) и замки. Первый полностью готический замок или дворец был построен только в 1280 году в **Мариенбурге** (Пруссия) и был завершен столетием позже. Он состоит из двух дворов, более ранний из которых образует замкнутый квадрат и содержит часовню и здание капитула ордена немецких рыцарей. Более поздний и более крупный двор менее упорядочен, его главной особенностью является **Большой зал** Ордена, расположенный в двух проходах. Все своды имеют богатейший многоребристый тип. Другие замки находятся в Мариенвердере, Хайльсберге (1350) в Восточной Пруссии, Карлштейне в Богемии (1347) и **Альбрехтсбурге** в Мейсене в Саксонии (1471-83).

Среди залах города, большинство из которых датируются XIV и XV веков, можно выделить те, в Ратисбоне (Регенсбурге), Мюнстере и Хильдесхайме, Хальберштадт, - **Брансуик**, Любек и Бремен—последние два из кирпича. Они, а также городские ворота, такие как **Шпалентор** в Базеле (Швейцария) и другие в Любеке и Висмаре, как правило, представляют собой очень живописные сооружения. Многие прекрасные здания гильдий были также построены в течение последних двух столетий существования готического стиля; жилые дома того же периода, причудливого и эффектного дизайна, со ступенчатыми или ажурными фронтонами, высокими крышами, ажурными балконами и угловыми башенками, можно найти во многих городах. Нюрнберг особенно богат ими.

НИДЕРЛАНДЫ, как и следовало ожидать, исходя из их позиции, подверглись влиянию как Франции, так и Германии. В течение XIII века, в основном благодаря тесным монашеским отношениям между Турне и Нуайоном, французское влияние стало преобладающим на территории нынешней Бельгии, в то время как Голландия оставалась более сильно немецкой по стилю. Из двух стран Бельгия, безусловно, обладает самой интересной архитектурой. Некоторые из его соборов, особенно соборы Турне, Антверпена, Брюсселя, Малина (Мехлина), Монса и Лувена, занимают высокое место среди сооружений своего класса как по масштабам, так и по художественной обработке. Фламандские ратуши и залы гильдий заслуживают особого внимания своими размерами и богатством, достойным образом иллюстрируя богатство, процветание и независимость ткачей и торговцев Антверпена, Ипра, Гента (Ганд), Лувена и других городов пятнадцатого века.

СОБОРЫ И ЦЕРКВИ. Самым ранним чисто готическим зданием в Бельгии был хор **Ste. Гудула** (1225) в Брюсселе, за которой в 1242 году последовали хоры и трансепты **Турне**, спроектированные со стрельчатыми сводами, боковыми часовнями и полным *шеветом*. Концы трансептов круглые, как в Нойоне. По великолепию его превзошел **собор в Антверпене** (1352-1422), примечательный своим семинефным нефом и узкими трансептами.

Он занимает около 70 000 квадратных футов, но его огромные размеры не так эффективны внутри, как следовало бы, из-за бедности деталей и отсутствия тонко ощущаемых пропорций в различных частях. Поздний западный фасад (1422-1518) демонстрирует витиеватый вкус богатого фламандского бюргерства того периода, но он настолько богат и элегантен, особенно его высокий и стройный северный шпиль, что излишнее убранство вполне простительно. Собор **Святого Ромбо** в Малине (хор, 1366; неф, 1454-64) - более удовлетворительная церковь, хотя меньших размеров и с незавершенными западными башнями. К тому же периоду относится **Лувенский** кафедральный собор (1373-1433). **Сен-Вандру** в Монсе (1450-1528) и **Сен-Жак** в Льеже (1522-58) - интересные приходские церкви первого ранга, особенно примечательные использованием цвета во внутреннем убранстве, поздним ажуром и ребристыми сводами, а также отсутствием деталей эпохи Возрождения в этот поздний период.

РАТУШИ: ЗДАНИЯ ГИЛЬДИЙ. Это действительно были самые характерные фламандские здания, и в большинстве случаев они являются самыми заметными памятниками своих городов. **Суконный зал в Ипре** (1304) - самый ранний и внушительный из них; аналогичные залы были построены немногим позже в **Брюгге**, **Лувене**, **Малине** и **Генте**. Ратуши в основном были построены позже, самой ранней из них была ратуша в **Брюгге** (1377). Ратуши **Брюсселя** с его внушительной и изящной башней, в **Лувене** (1448-63; рис. 144) и в **Ауденарде** (начало 16 века) являются заметными памятниками этого класса.

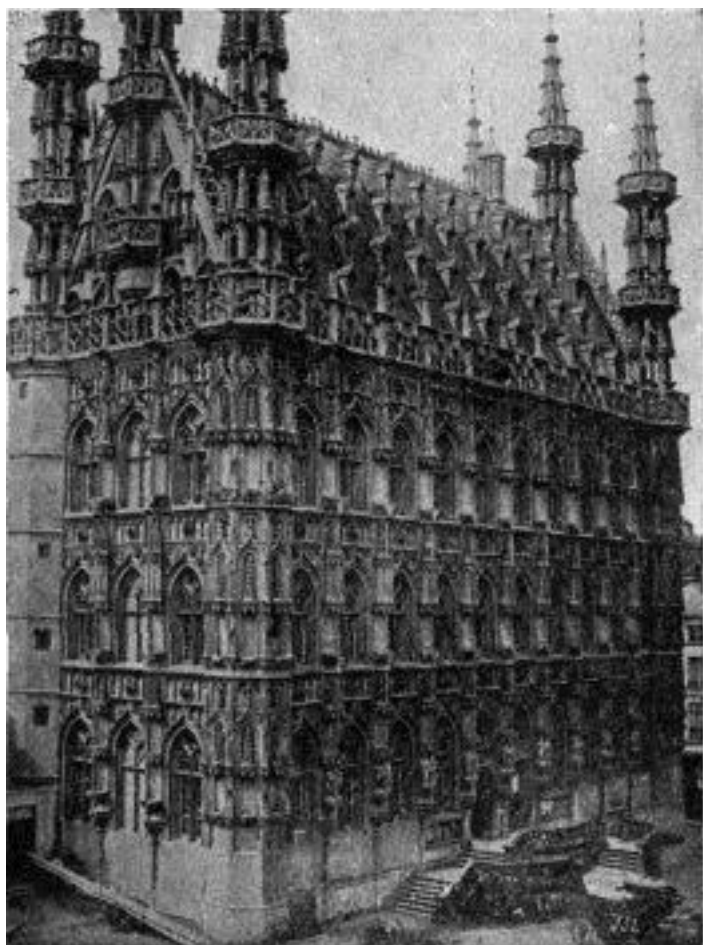


РИС. 144.—РАТУША, ЛУВЕН.

В целом, готическая архитектура Бельгии представляет черты заимствованного стиля, который не претерпел в руках своих заемщиков какого-либо радикально нового или фундаментального развития. Структурному дизайну обычно не хватает энергии и органичной

значимости, но детали часто изящны и хорошо продуманы, особенно снаружи. Часто наблюдалась тенденция к чрезмерной проработке, особенно в более поздних работах.

Готическая архитектура **Голландии** и **скандинавских** стран предлагает так мало высокохудожественного или вдохновляющего по своему характеру, что в этой работе не хватает места даже для перечисления ее главных памятников.

ИСПАНИЯ И ПОРТУГАЛИЯ. Зарождение готической архитектуры в Испании последовало непосредственно за серией кампаний с 1217 по 1252 год, которые положили начало свержению мавританского владычества. Возникший в результате дух ликования и богатство, полученное от добычи, привели к быстрому развитию архитектуры, в основном под французским влиянием. В то время, при Людовике Святом, готическая архитектура создавала во Франции одни из своих самых благородных произведений. Великие соборы **Толедо** и **Бургоса**, построенные между 1220 и 1230 годами, были самыми ранними чисто готическими церквями в Испании. **Сан-Винсенте** в Авиле и **Старый собор** в Саламанке, построенный несколько раньше, представляют собой смесь круглых и остроконечных арочных форм с преобладанием романских элементов. **Собор Толедо**, спроектированный в подражание Нотр-Дам и Бурж, но превосходящий их по ширине, занимает площадь 75 000 квадратных футов и, таким образом, входит в число крупнейших европейских соборов. Внутри он имеет правильные пропорции и детализирован, напоминая ранние французские шедевры, но его внешний вид менее достоин похвалы.



РИС. 145.—ФАСАД БУРГОССКОГО СОБОРА.

В современном соборе Бургоса внешний вид, по крайней мере, так же интересен, как и интерьер. Западный фасад, выполненный в немецком стиле, напоминает Кельн своими

двумя ажурными шпилями (рис. 145); в то время как перекресток украшен роскошным куполом и фонарем, или *чимборио*, добавленным еще в 1567 году. Часовни в ист-энде, особенно часовня Кондестабиле (1487), чрезмерно богато украшены - недостаток, которому особенно подвержены работы в стиле поздней испанской готики. Другими соборами тринадцатого века являются соборы **Леона** (1260), **Валенсии** (1262) и **Барселоны** (1298), во всех которых заметно французское влияние в плане, сводах и вертикальных пропорциях. Образцам Буржа и Парижа с их широкими нефами, боковыми капеллами и полукруглыми шеветами последовали кафедральный собор Барселоны, ряд церквей четырнадцатого века как там, так и в других местах, а также кафедральный собор Сеговии шестнадцатого века. In Sta. Марии дель Пи в Барселоне, в коллегиальной церкви в Манресе и во внушительном неф **собора в Жероне** (1416, добавлен к хорам 1312 года, последний выполнен южнофранцузским архитектором Анри де Нарбоном), заметно влияние Альби на юге Франции (см. [стр. 206](#)). Это однефные церкви с внутренними контрфорсами, разделяющими боковые приделы. Ширина нефа Жероны составляет 73 футов, что вдвое превышает среднюю ширину нефов французского или английского собора. Результирующий эффект несоизмерим с реальными размерами и показывает неуместность готических деталей для композиций, столь римских по широте и простоте.

СЕВИЛЬЯ. Самым большим отдельным зданием в Испании и самой большой церковью, построенной в средние века в Европе, является **Севильский кафедральный собор**, построенный в 1401 году на месте мавританской мечети. Он занимает площадь 124 000 квадратных футов, размером 415 × 298 футов, и представляет собой простой прямоугольник, состоящий из пяти нефов с боковыми часовнями. Центральный проход имеет 56 футов в ширину и 145 в высоту; боковые нефы и часовни постепенно уменьшаются в высоту и благодаря равномерным опорам в шесть рядов производят внушительный эффект, несмотря на отсутствие трансептов или шевета. Несколько похожий **Новый собор** в Саламанке (1510-1560) демонстрирует последнюю борьбу готического стиля с надвигающейся волной Возрождения.

БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ПАМЯТНИКИ. Все они отличаются чрезмерным украшением, которое было характерно для пятнадцатого века по всей Европе. В Испании это украшение было еще менее конструктивным по своему характеру и более вычурным и произвольным, чем в северных землях; но сам этот отказ от всякого конструктивного притворства придает ему особое очарование и вполне оправдывает его экстравагантность (рис. 146). Декоративные ребра свода были созданы для описания очень элегантных геометрических узоров. Некоторые позднеготические своды благодаря самому изобилию фантазии, проявленному в их дизайне, почти обезоруживают критиков. Вместо того чтобы максимально заглушать стены и подчеркивать все вертикальные линии, как это делалось во Франции и Англии, более поздние готические архитекторы Испании наслаждались широкими поверхностями стен и множили горизонтальные линии. На этих поверхностях они щедро украшали резьбой без ограничений и без какой-либо органичной связи со структурой здания. Аркады монастырей и интерьер суды (*патио*) были сформированы с арками причудливых кривых опираясь на витые колонны; и внутренние приделы в храмах были покрыты минутной резьбой тонкое мастерство, но абсолютно нелогичными дизайн. Вероятно, отчасти эти излишества объясняются влиянием мавританского декоративного искусства. Восточные часовни в кафедральном соборе Бургоса, обетная церковь **Сан-Хуан-де-лос-Рейес** в Толедо и многие порталы церквей, монастырей и больниц иллюстрируют эти тенденции.

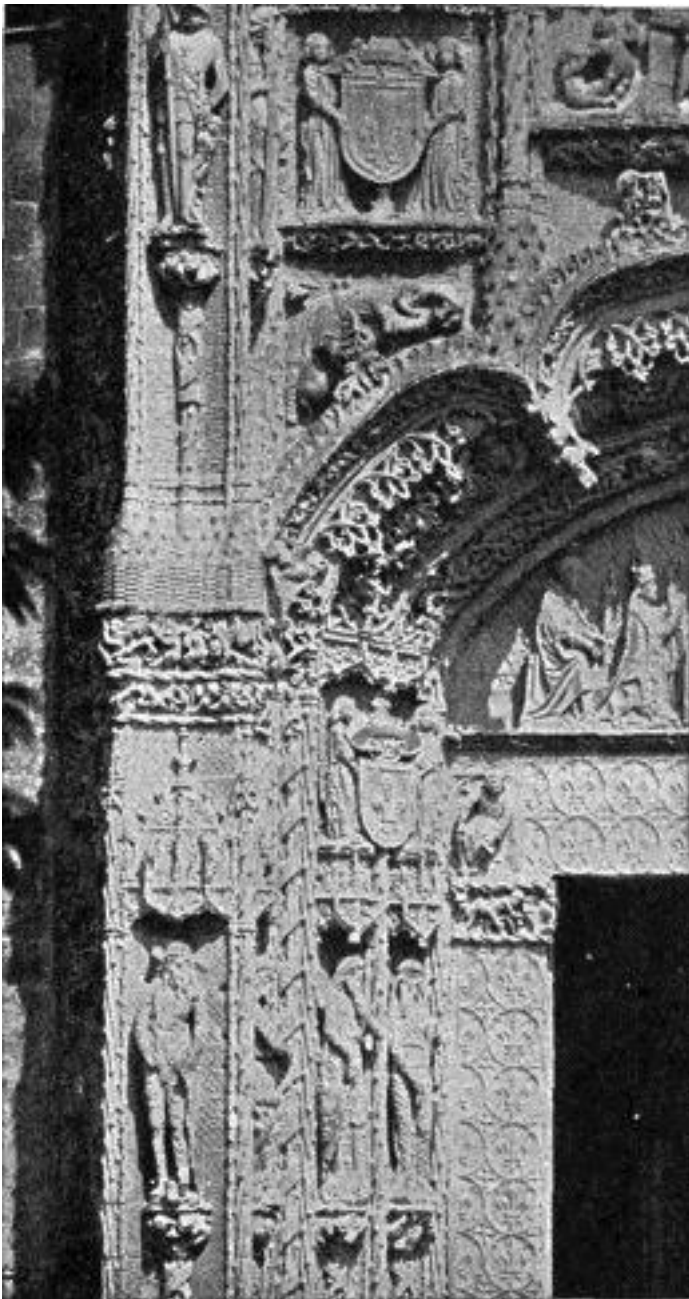


РИС. 146.—ДЕТАЛЬ, ПОРТАЛ С. ГРЕГОРИО, ВАЛЬЯДОЛИД.

ПОРТУГАЛИЯ - страна, почти неизвестная в архитектурном отношении. Похоже, что готический стиль появился здесь очень поздно в своей истории. Однако бросаются в глаза два памятника - монастырские церкви Баталья (1390-1520) и **Белем**, оба отмечены чрезмерным количеством резного орнамента. **Мавзолей короля Манозля** позади церкви в Баталье, однако, является благородным творением, возможно, английского мастера. Это многоугольное куполообразное сооружение диаметром около 67 футов, хорошо спроектированное, хотя и покрытое слишком обильным и несколько механическим декором из панелей, шпилек и резьбы.

ПАМЯТНИКИ: ГЕРМАНИЯ (С = кафедральный собор; А = аббатство; tr. = трансепты).—13 век: Переходные церкви: Бамберг С.; Наумбург С.; Коллегиальная церковь, Фрицлар; Святой Георгий, Лимбург-на-Лане; Святой Кастор, Кобленц; Хайстербах А.; —все в первые годы 13 века. Санкт-Гереон в Кельне, хор 1212-27; церковь Девы Марии, Тревес, 1227-44; св. Елизаветы, Марбург, 1235-83; СТС. Петра и Павла, Нойвайлере, 1250; Кельн С., хор 1248-1322 (неф 14 века; башни закончены 1883); Страсбурге С., 1250-75 (е. конец романского; фасад

1277-1365; башня 1429-39); Хальберштадт К., неф 1250 (хор 1327; завершен 1490); Альтенбург С., хор 1255-65 (готовой 1379); -Вимпфен-им-Таль церкви 1259-78; Св. Лаврентия, Нюрнберг, 1260 (хор 1439-77); Святой Екатерины, Оппенгейм, 1262-1317 (хор 1439); Ксантен, соборная церковь, 1263; Фрайбург С., 1270 (1300 Вт башня; хор 1354); Туль С., 1272; Мейсен С., хор 1274 (неф 1312-42); Ратисбона С., 1275; ул. Марии, Любек, 1276; Доминиканской церкви в Coblenz, Gebweiler; и в Швейцарии, в Базеле, Берне и Цюрихе.—14 век: Wiesenkirche, Söst, 1313; Оснабрюк С., 1318 (хор 1420); Св. Марии, Prentzlau, 1325; Аугсбург С., 1321-1431; Мец ч., 1330, перестроен (хор 1486); св. Стефана С., Вена, 1340 (неф 15 века; башня 1433); Zwette С., 1343; Прага С., 1344; церковь в Танне, 1351 (башня финишировал 16-м в.); церковь Девы Марии, Нюрнберг, 1355-61; - церковь Св. себальдуса в Нюрнберге, 1361-77 (неф романской); Минден С., хор 1361; С. Ульм, 1377 (хор 1449; нефа, сводчатый 1471; финишировал 16-м веке); ста. Барбара, Kuttendorf, 1386 (неф 1483); Эрфурт С.; св. Елизаветы, Kaschau; Schlettstadt С. 15—го века: Святой Екатерины, Бранденбург, 1401; Фрауэнкирхе, Эслинген, 1406 (готовой 1522); кафедральный собор в Берне, 1421; Петра-Святого Павла, Герлиц, 1423-97; ул. Марии, Стендаль, 1447; Фрауэнкирхе, Мюнхен, 1468-88; Св. Мартина, Ландсхут, 1473.

СВЕТСКИЕ ПАМЯТНИКИ. Замок Мариенбург, 1341; Молдау-мост и башня, Прага, 1344; Карлштейнбург, 1348-57; Альбрехтсбург, Мейсен, 1471-83; Дом Нассау, Нюрнберг, 1350; Дома советов (Ратхауз) в Брауншвейге, 1393; Кельн, 1407-15; Базель; Бреслау; Любек; Мюнстер; Прага; Ульм; Городские ворота Базеля, Кельна, Ингольштадта, Люцерна.

НИДЕРЛАНДЫ. Брюссель, Калифорния (Ste. Гудуле), 1226-80; К. Турне, хор 1242 (неф закончен в 1380); Нотр—Дам, Брюгге, 1239-97; Нотр—Дам, Тонгрес, 1240; К. Утрехт, 1251; Сен-Мартен, Ипр, 1254; Нотр-Дам, Динан, 1255; церковь в Дордрехте; церковь в Эрсхоте, 1337; К. Антверпен, 1352-1411 (В. фронт, 1422-1518); Сен-Ромбо, Малин, 1355-66 (неф 1456-64); Святой Вандру, Монс, 1450-1528; Святой Лаврентий, Роттердам, 1472; другие церкви 15 века - Святой Бавон, Харлем; Святая Екатерина, Утрехт; Святая Вальпурга, Сатфен; Святой Бавон, Гент (башня 1461); Сен-Жак, Антверпен; Сен-Пьер, Лувен; Сен-Жак, Брюгге; церкви в Арнхайме, Бреде, Делфте; Сен-Жак, Льеж, 1522.-СВЕТСКИЕ: Суконный зал, Ипр, 1200-1304; суконный цех, Брюгге, 1284; ратуша, Брюгге, 1377; ратуша, Брюссель, 1401-55; ратуша, Лувен, 1448-63; ратуша, Гент, 1481; ратуша, Ауденарде, 1527; Стандхейс, Делфт, 1528; суконные цеха в Лувене, Генте, Малине.

ИСПАНИЯ.—13 век: С. Бургос, 1221 (фасад 1442-56; часовни 1487; чимборио 1567); С. Толедо, 1227-90 (часовни 14 и 15 веков); С. Таррагона, 1235; С. Леон, 1250 (фасад 14 века); С. Валенсия, 1262 (Н. трансепт 1350-1404; фасад 1381-1418); С. Авила, свод и Н. портал 1292-1353 (закончен 14 века); Св. Эстебан, Бургос; церковь в Лас Уэльгас.—14 век: С. Барселона, хор 1298-1329 (неф и трансепты 1448; фасад 16 века); С. Херона, 1312-46 (неф добавлен в 1416); С. М. дель Мар, Барселона, 1328-83; С. М. дель Пино, Барселона, та же дата; Коллегиальная церковь, Манреса, 1328; С. Овьедо, 1388 (башня очень поздняя); С. Памплуна, 1397 (в основном 15 век).—15 век: С. Севилья, 1403 (закончен 16 век; чимборио 1517-67); Ла Сео, Сарагоса (закончен в 1505); Сан—Пабло, Бургос, 1415-35; Эль-Парраль, Сеговия, 1459; Асторга К., 1471; Сан-Хуан-де-лос-Рейес, Толедо, 1476; Картезианская церковь, Мирафлорес, 1488; Сан-Хуан и Ла Мерсед, Бургос.-16 век: Уэска К., 1515; Новый собор Саламанки, 1510-60; Сеговия К., 1522; Сан-Хуан-де-ла-Пуэрта, Заморра.

SECULAR.—Porta Serranos, Valencia, 1349; Casa Consistorial, Barcelona, 1369–78; Casa de la Disputacion, same city; Casa de las Lonjas, Valencia, 1482.

ПОРТУГАЛИЯ. В Баталье - церковь и мавзолей короля Мануэля, закончен в 1515 году; в Белеме - монастырь поздней готики.

ГЛАВА XIX.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ИТАЛИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ; Как и прежде, Корройер, Ребер. Также, Каммингс, *История архитектуры Италии*. De Fleury, *La Toscane au moyen âge*. Грунер, *Терракотовая архитектура Северной Италии*. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*. Нортон, *Исторические исследования церковного строительства в средние века*. Osten, *Bauwerke der Lombardei*. Улица, *Архитектура Италии из кирпича и мрамора*. Уиллис, *Замечания по архитектуре средневековья, особенно Италии*.

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР. Различным романским стилям, выросшим в Италии до 1200 года, не хватало того принципиального единства, на основе которого только и мог развиваться новый и однородный национальный стиль. Каждая провинция практиковала свой собственный стиль и методы строительства еще долгое время после того, как романский стиль уступил место готике в Западной Европе. Итальянцы были лучшими декораторами, чем строителями, и их мало заботили готические структурные принципы. Мозаика и резьба, роскошные алтари и гробницы, облицовка и инкрустации цветным мрамором, широкие плоские поверхности, которые нужно было покрывать росписью и орнаментом, — чтобы обеспечить это, они довольствовались грубым строительством, связывали свои недостаточно укрепленные своды неприглядными железными стержнями и делали фасады своих церквей просто перегородками, по форме совершенно не связанными со зданиями за ними.

Поэтому, когда под иностранным влиянием в обиход вошли заостренные арки, ажурные украшения, гроздевидные древки, черепки и навершия, это было просто привнесенной модой. Даже когда нанимались иностранные архитекторы (обычно немцы), композиция и в значительной степени детали все еще оставались итальянскими и провинциальными. Церковь Святого Франциска в Ассизи (1228-53, *Якобус Меруанский*, немец, позже замененный итальянцем Кампелло) и Миланский собор (начат в 1389 году, возможно, *Генрихом Гмундским*) являются яркими иллюстрациями этого. Рим строил базилики на протяжении всего средневековья. Тоскана продолжала предпочитать плоские стены, облицованные мрамором, ломаными поверхностями и глубоким контрфорсам Франции и Германии. Венеция разработала полностью свой собственный готический стиль оформления фасадов (см. [стр. 267](#)). Нигде, кроме Италии, не могли быть возведены в одно и то же время два таких совершенно разных сооружения, как Чертоза в Павии и кафедральный собор в Милане.

КЛИМАТ И ТРАДИЦИИ. Еще две причины препятствовали приручению готического искусства в Италии. Первым была великолепная атмосфера, которая делала совершенно нежелательными огромные ажурные окна в готическом стиле и их подавление поверхностей стен. Прохладные, тусклые интерьеры, толстые стены, маленькие окна и отсутствие солнечного света - все необходимое для итальянского комфорта - были несовместимы с готическими идеалами и методами. Вторым препятствием было сохранение классических традиций формы, как в строительстве, так и в отделке. Простор и широта внутренней планировки, характерные для римского дизайна, и его масштабность в каждой детали, кажется, никогда не теряли своего влияния на итальянцев. Узкие высокие проходы, многочисленные опоры и мельчайшие детали готического стиля противоречили классическим пристрастиям итальянских строителей. Римский акант и коринфская капитель постоянно имитировались в их готических зданиях, а круглая арка продолжала

использоваться на протяжении всего средневековья в сочетании со стрельчатой аркой (рис. 149, 150).

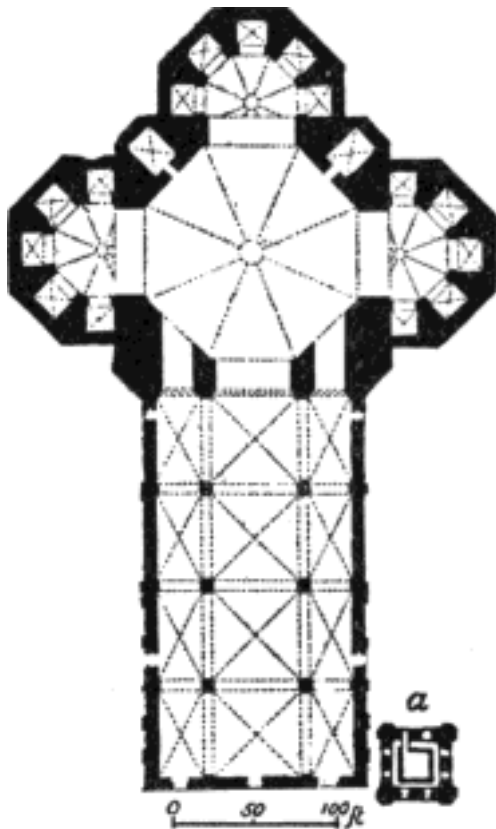


РИС. 147. КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР Флоренции. ПЛАН.
а, Колокольня.

РАННИЕ ПОСТРОЙКИ. Трудно определить, как и кем готические формы были впервые привнесены в Италию, но, скорее всего, это произошло при посредничестве монашеских орденов. Цистерцианские церкви, подобные Кьяравалле близ Милана (1208-21), и большинство из тех, что были возведены нищенствующими орденами францисканцев (основан в 1210 году) и доминиканцев (1216 год), были построены с ребристыми сводами и стрельчатыми арками. Пример, поданный этими орденами, во многом способствовал общему принятию иностранного стиля. **Сан-Франческо в Ассизи**, уже упоминавшаяся, была первой полностью готической францисканской церковью, хотя **Сан-Франческо в Болонье**, начатая несколькими годами позже, была закончена немного раньше. Доминиканская церковь **СС. Джованни и Паоло** и великая францисканская церковь **штата Калифорния. Мария Глорियोза деи Фрари**, оба в Венеции, были построены немного позже. **Sta. Мария Новелла** во Флоренции (1278) и **Sta. Мария сопра Минерва** в Риме (1280), обе работы братьев *Систо* и *Ристоро*, и **Св. Анастасии** в Вероне (1261) являются шедеврами доминиканских строителей. **Св. Андреа в Верчелли** на Севере Италии, строительство которого было начато в 1219 году иностранным архитектором, является изолированным ранним примером готической работы. Хотя он несколько английский по своему плану и (в отличие от большинства итальянских церквей) снабжен двумя западными шпилями на английский манер, во всех остальных отношениях он полностью итальянский по своему облику. Церковь в Асти, построенная в 1229 году, напоминает немецкие образцы своими высокими боковыми стенами и узкими окнами.



РИС. 148. НЕФ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ФЛОРЕНЦИИ.

СОБОРЫ. Величайшими памятниками итальянской готики являются соборы, в которых даже в большей степени, чем во Франции, проявилась высокоразвитая гражданская гордость муниципалитетов. Главными среди этих наполовину гражданских, наполовину религиозных памятников являются соборы **Сиенны** (начаты в 1243 году), **Ареццо** (1278), **Орвието** (1290), **Флоренции** (**Дуомо**, Sta. Мария дель Фьоре, начата в 1294 году Арнольфо ди Камбио), **Лукка** (С. Martino, 1350), **Милан** (1389-1418) и **С. Петронио** в Болонье (1390). Все они внушительных размеров; Милан - самый большой из всех готических соборов, за исключением Севильи. Сан-Петронио планировался иметь 600 футов в длину, нынешнее сооружение с его тремя широкими нефами и боковыми часовнями является всего лишь нефом предполагаемого здания. Кафедральный собор Флоренции (рис. 147) имеет 500 футов в длину и занимает площадь 82 000 квадратных футов, в то время как восьмиугольник на перекрестке имеет 143 фута в диаметре. Эффект этих колоссальных размеров, однако, как и в ряде других больших итальянских интерьеров, заметно ослабляется голостью стен, большими размерами составляющих частей композиции, а также отсутствием архитектурных подразделений и множества деталей, которые служили бы шкалой для оценки масштаба ансамбля.

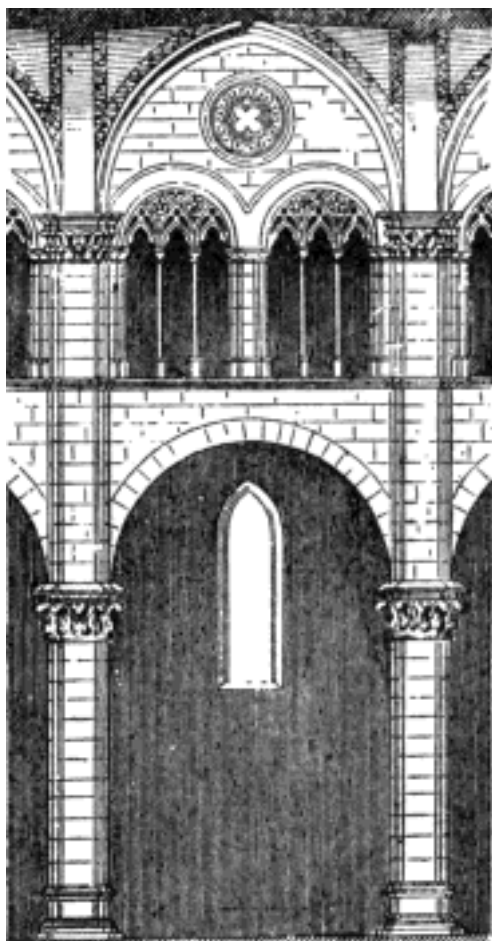


РИС. 149. — ОДИН ОТСЕК, НЕФ СОБОРА САН-МАТИНО, ЛУККА.

ВНУТРЕННЯЯ ОТДЕЛКА. Несомненно, предполагалось покрыть эти большие цельные поверхности стен и обширное пространство сводов над нефами необычайной ширины, росписями и цветным декором. Это могло бы исправить их нынешнюю наготу и отсутствие интереса, но это было сделано лишь в очень немногих случаях. Двойная церковь Сан-Франческо в Ассизи, украшенная Чимабуэ, Джотто и другими ранними тосканскими художниками, капелла Арена в Падуе, расписанная Джотто, **испанская капелла** Сан-Новелла, Флоренция, и восточная часть Сан-Кроче, Флоренция, являются иллюстрациями великолепия эффекта, возможного при использовании этого метода декора. Скудость эффекта в других, неокрашенных интерьерах подчеркивалась простотой сводов, лишенных незначительных ребер жесткости. Поперечные ребра обычно представляли собой широкие арки с плоскими откосами, а своды часто поднимались с такой низкой точки, что не оставляли места для трифория. Простые яблочкообразные элементы часто служили для оформления окон на первом этаже, как в церкви Св. Анастасии в Вероне, Св. Петронио в Болонье и Флорентийском кафедральном соборе. Собор **Сан-Мартино** в Лукке (рис. 149) - один из самых законченных и элегантных итальянских готических интерьеров, имеющий подлинный трифорий с ажурными арками. Однако даже здесь есть круглые арки без лепнины, плоские пилястры, широкие поперечные ребра, напоминающие римские арки, и незначительные выступы в плане.

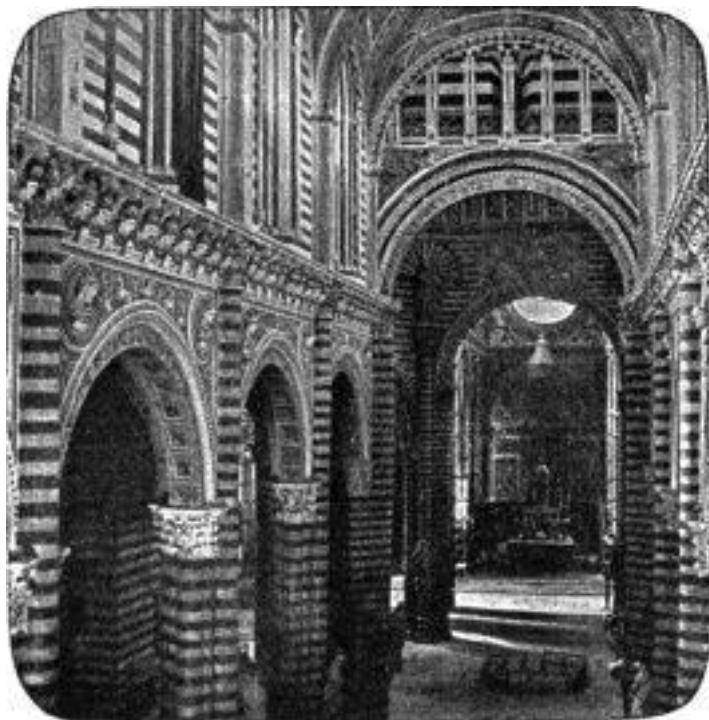


РИС. 150.ИНТЕРЬЕР СОБОРА СИЕННЫ.

Уже упоминалось о неспособности создать адекватные по масштабу интерьеры больших итальянских церквей. Ярким примером этого является Кафедральный собор Флоренции, неф которого имеет ширину 72 фута, с четырьмя арками-опорами, каждая длиной более 55 футов. Огромный свод с квадратными нишами начинается от уровня вершин этих арок. Интерьер (рис. 148) необычайно голый и холодный, что не дает представления о его огромных размерах. Колоссальный купол - раннее произведение эпохи Возрождения (см. [стр. 276](#)). Неизвестно, каким образом *о. Таленти*, который в 1357 году расширил неф и сделал своды, а также спланировал восточный конец, предложил перекрыть большой восьмиугольник. Ист-энд является наиболее эффектной частью дизайна как внутри, так и снаружи, благодаря относительно умеренному масштабу 15 часовен, окружающих апсидальные ветви креста. В церкви Святого Петронио в Болонье, начатой в 1390 году *мастером Антонио*, с масштабом обращаются лучше. Неф длиной 300 футов разделен на шесть отсеков, каждый из которых охватывает две боковые часовни. Он имеет 46 футов в ширину и 132 фута в высоту, пропорции, которые приближаются к пропорциям французских соборов, и производит впечатление размера, несколько необычного для итальянских церквей. **Внутри в Орвието** мало что напоминает готическую архитектуру; как и во многих францисканских и доминиканских церквях, на самом деле это базилика с деревянной крышей и несколькими стрельчатыми окнами. Смешанный готический и романский интерьер **собора Сиенны** (рис. 150) с его круглыми арками и шестигранным куполом, несимметрично расположенным над перекрестком, является одним из самых впечатляющих творений итальянского средневекового искусства. Чередование черного и белого мрамора добавляет богатства, но не умиротворяет этот интерьер: то же самое можно сказать об Орвието и некоторых других церквях. Подвальный баптистерий **С. Джованни**, расположенный под восточной частью Сиенского собора, в деталях гораздо более чисто готический.

В этих, как, впрочем, и в большинстве итальянских интерьеров, главный интерес представляет не столько совершенство композиции, сколько аксессуары тротуаров, кафедр, хоров и надгробных памятников. В них безудержно проявлялись декоративная фантазия и

мастерство итальянцев, и создавались произведения, представляющие исключительный интерес и достоинства.

ВНЕШНИЙ ДИЗАЙН. Как правило, наибольшее возможное несоответствие существует между боковыми и западными фасадами итальянских церквей. За немногими исключениями, склоны не имеют ничего общего с разнообразием линий неба и светотени, обычными в северных и западных землях. Боковые стены высокие и плоские, однотонные или с черно-белой каменной кладкой в полоску (Сиена, Орвието), или облицованы мрамором (Дуомо во Флоренции), или украшены поверхностным орнаментом из тонких пилястр и аркад (Лукка). Чистый этаж невысокий; крыша невысокая и едва видна снизу. Обычно стремятся к цвету, а не к структурному богатству: Миланский собор - почти единственное исключение, и он впадает в другую крайность, с его, казалось бы, бесчисленными контрфорсами, башенками и статуями.

Фасады, с другой стороны, рассматривались как самостоятельные декоративные композиции и во многих случаях представляли собой удивительно красивые произведения, хотя и имели мало органичного отношения к основной структуре или вообще не имели его. Наиболее знаменитыми являются храмы в **Сиенне** (собор начат в 1243 году; фасад в 1284 году *Джованни Пизано*; рис. 151) и **Орвието** (начат в 1290 году *Лоренцо Майтани*; фасад в 1310 году). Обе они представляют собой роскошные полихромные композиции из мрамора, выполненные в чем-то схожих линиях, с тремя высокими фронтонами, выходящими на три нефа, с глубоко утопленными порталами, остроконечными башенками по бокам нефа и нефов, и центральным круглым окном. Тот из Орвието, кроме того, украшен мозаичными изображениями и является более ярким по цвету из двух. Средневековые фасады флорентийских готических церквей так и не были достроены; но элегантность обшивки панелями и узора с витыми колоннами по бокам собора, а также витиеватая красота его боковых дверных проемов (конец 14 века), несомненно, были бы реализованы с таким же успехом на фасадах, что привело бы к поразительно красивым результатам. Современный фасад Кафедрального собора, созданный покойным *Де Фабрисом* (1887), является правильной, хотя и не слишком образной версией примененного таким образом стиля. Фасад Миланского собора (который вскоре будет заменен новым фасадом) представляет собой смесь готических и ренессансных форм. **Собор Феррары**, хотя и был внутренне преобразован в прошлом веке, сохранил свой прекрасный трехскатный фасад 13 века с аркадами -ширмами; один из самых готических по духу фасадов из всех итальянских. В **соборе Генуи** представлены готические окна и глубоко утопленные порталы на фасаде, выполненном в черно-белых полосах, как в соборе Сиенны и многих церквях Пистойи и Пизы.



РИС. 151.—ФАСАД СИЕНСКОГО СОБОРА.

Внешне наиболее важной особенностью часто был купол над перекрестком. Храм Сиены уже упоминался; храм Милана представляет собой роскошное сооружение с множеством вершин, заканчивающееся шпилем высотой 300 футов. The **Чертоза** в Павии (рис. 152) и более ранняя картезианская церковь Кьяравалле имеют внутренние купола, покрытые снаружи многоэтажными конструкциями, заканчивающимися башней, доминирующей над всем зданием. Эти две церкви, как и многие другие в Ломбардии, Эмилии и Венеции, построены из кирпича, лепная терракота эффективно используется для карнизов, струнных рядов, косяков и украшений экстерьера. Чертоза в Павии современна Миланскому собору, с которым она удивительно контрастирует как по стилю, так и по материалам. Он полностью построен из кирпича и терракоты, и, за исключением ребристых сводов, в нем нет ни единой готической черты или детали. Его арки, лепнина и крытые галереи своим полуклассическим характером напоминают как романский, так и ренессансный стили.



РИС. 152.ВНЕШНИЙ ВИД ЧЕРТОЗЫ, ПАВИЯ.

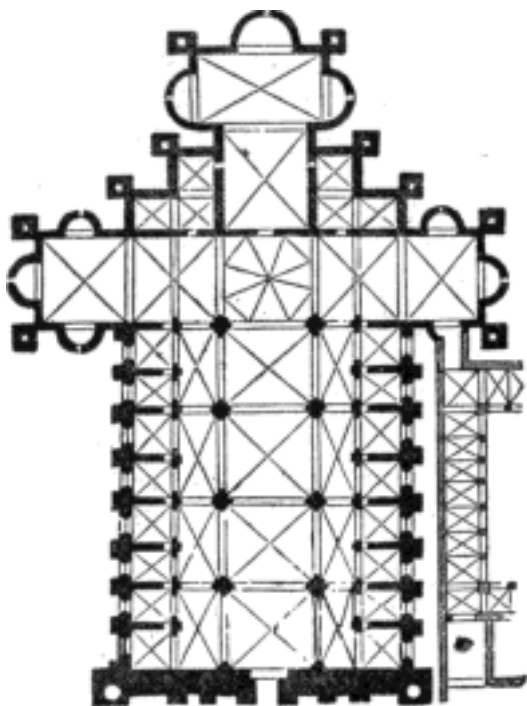


РИС. 153.ПЛАН ЧЕРТОЗЫ В ПАВИИ.

ПЛАНЫ. Большое разнообразие местных стилей в итальянской архитектуре проявляется в планах так же ярко, как и в деталях. В целом отмечается любовь к простору, которая выражается иногда в непропорциональной ширине и в большом расстоянии между опорами. Многоугольный шевет с его радиальными часовнями встречается редко; **С. Лоренцо** в Неаполе, штат Калифорния. Мария деи Серви и Сан-Франческо из Болоньи - одни из наиболее важных примеров. Чаше всего часовни образуют ряд вдоль восточной стороны трансептов, особенно во францисканских церквях, которые в остальном сохраняют многие

черты базиликанства. Сравнение планов Сан-Андреа в Верчелли, Дуомо во Флоренции, соборов Сиены и Милана, Сан-Петронио в Болонье и Чертозы в Павии (рис. 153) в достаточной степени иллюстрирует разнообразие типов планов итальянской готики.

ОРНАМЕНТ. Декоративное оформление играет большую роль во всех итальянских готических дизайнах. Инкрустированные и мозаичные узоры, а также облицовка панелями из цветного мрамора являются неотъемлемыми элементами внешнего убранства большинства итальянских церквей. Флоренция предлагает прекрасный пример такого подхода в Дуомо и сопровождающей его **Кампаниле**, или колокольне, спроектированной *Джотто* (1335) и завершенной *Гадди* и *Таленти*. Эта красивая башня является воплощением итальянского готического искусства. Ее инкрустации, мозаика и шпон выполнены с непревзойденной элегантностью и сочетаются с инкрустированными рельефами удивительной красоты. Узор этого памятника и боковых окон соседнего собора более легкий и изящный, чем принято в Италии. Однако его красота заключается не столько в движении линий, сколько в богатстве и элегантности резного и инкрустированного орнамента. В **Или Сан-Микеле**— совмещенной часовне и зернохранилище во Флоренции, построенном в 1330 году, — орнамент гораздо менее легкий и открытый. В целом, за исключением таких церквей, как Миланский собор, построенный под немецким влиянием, орнамент в светских памятниках более удачен, чем в церковных сооружениях. Венеция довела дизайн ажурных украшений в своих дворцах до большего совершенства, чем любой другой итальянский город (см. Ниже).

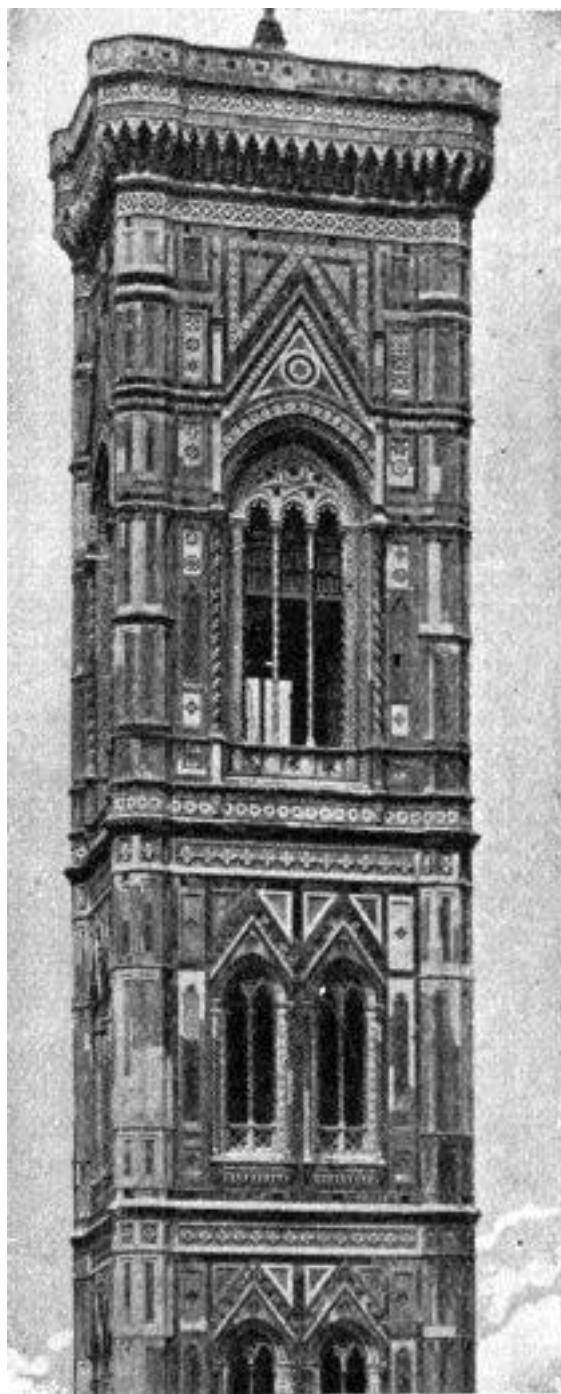


РИС. 154.—ВЕРХНЯЯ ЧАСТЬ КАМПАНИЛЫ, ФЛОРЕНЦИЯ.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ РАБОТЫ. Итальянское готическое искусство нашло более свободное выражение в полудекоративных произведениях, таких как гробницы, алтари и обетные часовни, чем в более монументальных сооружениях. Четырнадцатый век был особенно богат гробницами под навесами, в основном в церквях, хотя некоторые из них были возведены под открытым небом, как знаменитые **Гробницы Скалигеров** в Вероне (1329-1380). Многие из церквей в Риме и его окрестностях, а также другие в южной Италии особенно богаты инкрустацией *opus Alexandrinum* на их витых колоннах и обшитых панелями саркофагах. Семья *Космати* приобрела большую известность благодаря работам такого рода в XIII веке.

Маленькая мраморная часовня **Sta. Церковь Марии делла Спинана** на реке Арно в Пизе является примером успешного декоративного использования готических форм в небольших зданиях.

БАШНИ. Итальянцы всегда предпочитали квадратную башню шпилью и в большинстве случаев относились к ней как к самостоятельной колокольне. Следуя раннехристианским и романским традициям, эти квадратные башни обычно строились с ровными сторонами, не нарушаемыми контрфорсами, и заканчивались плоской крышей или низким и неприметным конусом или пирамидой. Уже упомянутая Колокольня во Флоренции, безусловно, самая красивая из этих конструкций (рис. 154). Колокольни Сиены, Лукки и Пистойи построены в чередующихся белых и черных тонах, как и соседние соборы. В Вероне и Мантуе есть башни с восьмиугольными фонарями. В целом эти готические башни отличаются от более ранних романских моделей только формами своих проемов. Несмотря на достоинство в своей простоте и размерах и, как правило, хорошие пропорции, им не хватает красоты и интереса французских, английских и немецких шпилей и башен.

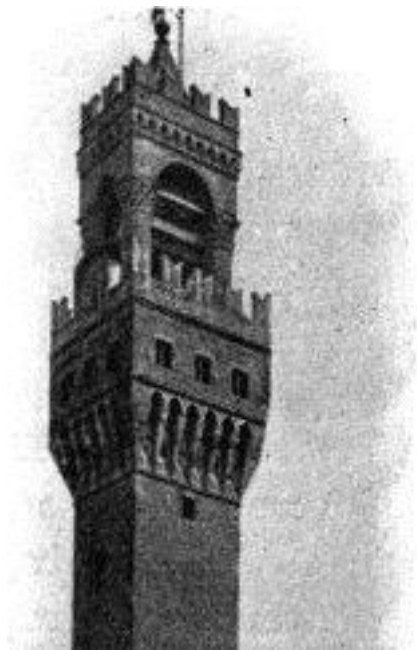


РИС. 155.—ВЕРХНЯЯ ЧАСТЬ
ПАЛАЦЦО ВЕКЬО, ФЛОРЕНЦИЯ.

СВЕТСКИЕ ПАМЯТНИКИ. В своих общественных залах, открытых *лоджиях* и домашней архитектуре итальянцы смогли использовать готические формы с большей свободой, чем в церковном строительстве, поскольку не были ограничены традиционными методами проектирования. Ранний и энергичный рост муниципальных и народных учреждений привел, как и в Нидерландах, к строительству двух классов общественных залов — собственно ратуши или *Подеста*, и зала совета, по-разному называемого *Палаццо Коммунале*, *Пабблико* или *дель Консильо*. Ратуши, как резиденции власти, обычно имеют суровый и

крепостной характер; **Палаццо Веккьо** во Флоренции - самый важный пример (1298, Арнольфо ди Камбио; рис. 155). Он особенно примечателен своей башней, которая, возвышаясь на 308 футов в воздух, нависает над улицей почти на 6 футов, ее передняя стена опирается на мощный карниз дворца. Двор и большая часть внутренних помещений были реконструированы в шестнадцатом веке. У Сиенны-то аналогичную структуру в кирпич, **Палаццо Публико**. В Пистойе Подеста и Общественный дворец стоят друг напротив друга; в обоих этих дворах все еще сохраняется их первоначальный вид. В Перудже, Болонье и Витербо есть и другие города, имеющие определенное значение; в то время как в Ломбардии, Бергамо, Комо, Кремоне, Пьяченце и других городах есть залы меньшего размера с открытыми аркадами внизу, более элегантные и приятные на вид. Еще более удачными являются открытые лоджии или трибуны, возведенные для собраний государственных органов. **Лоджия Ланци** во Флоренции (1376, Бенчи ди Чоне и Симоне ди Таленти) - самый большой и самый известный из этих открытых сводчатых залов, несколько из которых существуют во Флоренции и Сиене. Готические только в своих незначительных деталях, они являются романскими или полуклассическими по своим широким круглым аркам и четким горизонтальным линиям и карнизам (рис. 156).

ДВОРЦЫ И ЖИЛЫЕ ДОМА: ВЕНЕЦИЯ. Северные города, особенно Пиза, Флоренция, Сиена, Болонья и Венеция, богаты средневековыми общественными и частными дворцами и жилыми домами из кирпича или мрамора, в которых с превосходным эффектом использованы стрельчатые окна и открытые аркады. В Болонье и Сиене высокохудожественным и эффективным способом используется кирпич в сочетании с деталями, выполненными из формованной терракоты. В Витербо, расположенном ближе к Риму, также есть много интересных домов с уличными аркадами и открытыми лестницами или ступеньками, ведущими к главному входу.

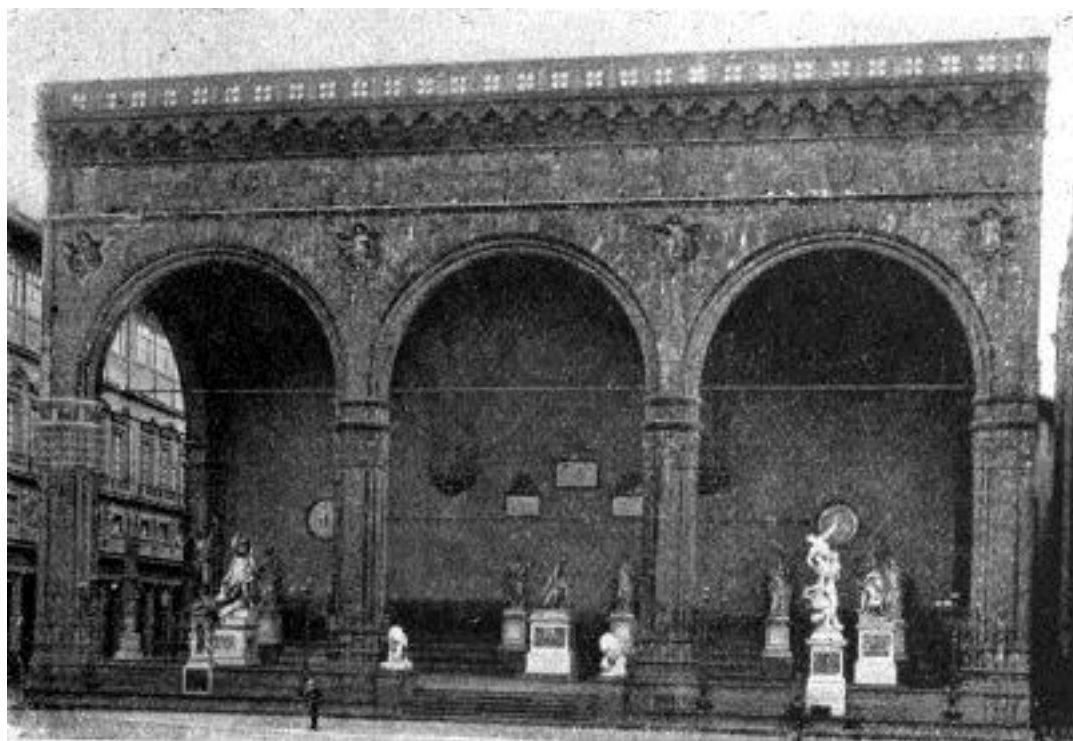


FIG. 156.—LOGGIA DEI LANZI, FLORENCE.

Безопасность и процветание Венеции в средние века, а также постоянное влияние любящего солнце Востока сделали ненужной массивную, похожую на крепость архитектуру внутренних городов. Многочисленные проемы, большие окна, украшенные легким и элегантным орнаментом, выступающие балконы и максимально свободное использование

мраморного шпона и инкрустации — пережитка византийских традиций 12 века (см. [стр. 133](#)) — придают венецианским домам и дворцам атмосферу веселья и элегантности, которой больше нигде нет. Хотя в Венеции мало значимых готических церквей, количество средневековых домов и дворцов очень велико. Главным из них является **Дворец дожей** (рис. 157), примыкающий к церкви Святого Марка. Двухэтажные аркады западного и южного фасадов датируются 1354 годом и первоначально выделялись из основного здания, которое было расширено в следующем столетии, когда над аркадами были возведены нынешние несколько тяжелые стены, облицованные красным, белым и черным мрамором с рисунком в виде каменоломен. Эти аркады представляют собой прекрасный дизайн, сочетающий массивную силу и изящество в манере, совершенно чуждой западным готическим идеям. Более светлым и богато украшенным является **Ка д'Орона** Большом канале; в то время как дворцы Фоскари, Контарини-Фазан, Кавалли и Пизани, среди многих других, являются замечательными образцами этого стиля. В большинстве из них центральную часть занимает ажурная лоджия, обрамленная стенами, инкрустированными мрамором, и пронизанная готическими окнами с резной лепниной, бордюрами и балконами. Венецианская готика во многом обязана своему успеху отсутствию структурных трудностей, мешающих чисто декоративному развитию готических деталей.

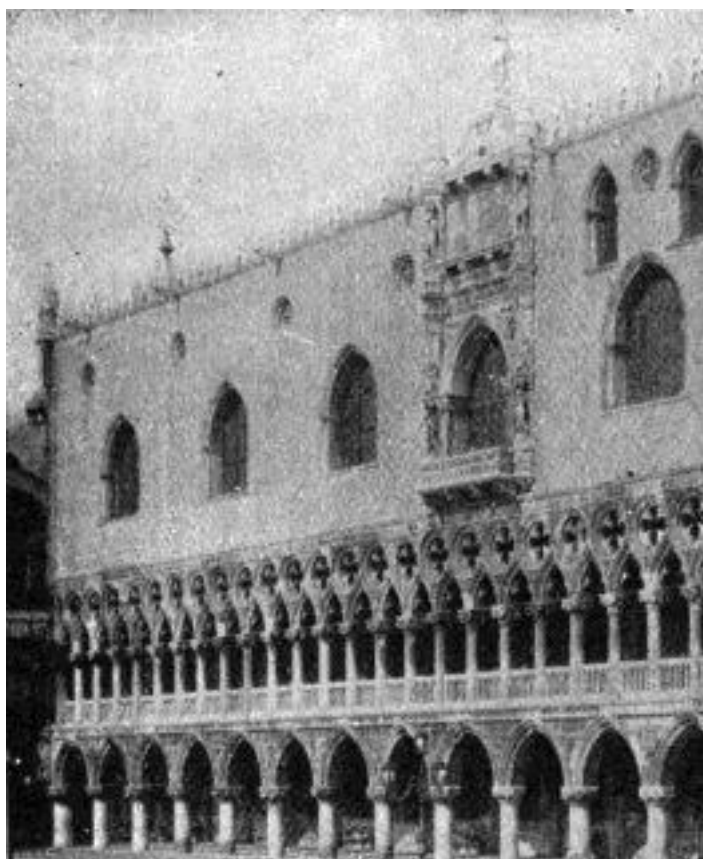


РИС. 157. ВИД ДВОРЦА ДОЖЕЙ С ЗАПАДНОЙ СТОРОНЫ, ВЕНЕЦИЯ.

ПАМЯТНИКИ. 13 век: Цистерцианские аббатства Фоссанова и Казамари, *cir.* 1208; С. Андреа, Верчелли, 1209; С. Франческо, Ассизи, 1228-53; церковь в Асти, 1229; Сиенна К., 1243-59 (купол 1259-64; фасад 1284); С. М. Глорiosa деи Фрари, Венеция, 1250-80 (закончен в 1388); Sta. Chiara, Assisi, 1250; Sta. Trinità, Florence, 1250; S. Antonio, Padua, begun 1256; SS. Giovanni e Paolo, Venice, 1260 (?) - 1400; Sta. Анастасия, Верона 1261; Неаполитанский С., 1272-1314 (фасад 1299; портал 1407; сильно изменены более поздними версиями); Сан-Лоренцо, Неаполь, 1275; Кампо-Санто, Пиза, 1278-83; Ареццо С., 1278; С. М. новелла, Флоренция,

1278; С. кафедральный собор, Милан, 1278; С. М. sopra Минерва, Рим, 1280; Орвието С., 1290 (фасад 1310; крыши 1330); ста. Кроче, Флоренция, 1294 (фасад 1863); С. М. дель Фьоре, или С., Флоренция, 1294-1310 (увеличенный 1357; конец 1366; купол 1420-64; фасад 1887); С. Франческо, Болонья.—14 век: Генуя, начало 14 века; С. Франческо, Сиенна, 1310; Сан-Доменико, Сиенна, примерно та же дата; С. Джованни ин Фонте, Сиена, 1317; С. М. делла Спина, Пиза, 1323; Кампаниле, Флоренция, 1335; Или Сан-Микеле, Флоренция, 1337; Милан С., 1386 (купол 16 века; фасад 16-19 века; новое фасадное здание 1895 года); С. Петронио, Болонья, 1390; Чертоза, Павия, 1396 (хор, трансепты, купол, монастыри 15 и 16 веков); Комо С., 1396 (хор и трансепты 1513); Лукка С. (С. Мартино), Романское здание, реконструированное в конце 14 века; Верона; С. Фермо, Маджоре; С. Франческо, Пиза; С. Лоренцо, Виченца.—15 век: Перуджа; С. М. делле Грацие, Милан, 1470 (купол и внешняя часть позже).

СВЕТСКИЕ ЗДАНИЯ: Приятель. Pubblico, Cremona, 1245; Pal. Подеста (Барджелло), Флоренция, 1255 (увеличено 1333-45); Пал. Пабблико, Сиенна, 1289-1305 (много более поздних изменений); Пал. Giureconsulti, Cremona, 1292; Broletto, Monza, 1293; Loggia dei Mercanti, Bologna, 1294; Pal. Vecchio, Florence, 1298; Broletto, Como; Pal. Герцогство (дворец дождей), Венеция, 1310-40 (большие окна 1404; расширенные 1423-38; внутренний двор 15-16 веков); Лоджия деи Ланци, Флоренция, 1335; Лоджия дель Бигалло, 1337; Бролетто, Бергамо, 14 век; Лоджия деи Нобили, Сиена, 1407; Пал. Pubblico, Udine, 1457; Loggia dei Mercanti, Ancona; Pal. del Governo, Bologna; Pal. Пеполи, Болонья; Дворцы графа Барди, Даванцати, Каппони, все во Флоренции; в Сиенне, Приятель. Толемеи, 1205; Приятель. Сарацини, приятель. Буонсиньори; в Венеции, Приятель. Контарини-Фазан, Кавалли, Фоскари, Пизани и многие другие; другие в Падуе и Виченце.

ГЛАВА XX.

АРХИТЕКТУРА РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Андерсон, *Архитектура эпохи Возрождения в Италии*. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance; Geschichte der Renaissance in Italien; Der Cicerone*. Cellesi, *Sei Fabbriche di Firenze*. Cicognara, *Le Fabbriche più cospicue di Venezia*. Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (in *Hdbuch. d. Arch.*). Фергюссон, *История современной архитектуры*. Geymüller, *La Renaissance en Toscane*. Монтиньи и Фамин, *Тосканская архитектура*. Мур, *Характер архитектуры эпохи Возрождения*. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*. Palustre, *L'Architecture de la Renaissance*. Патер, *Исследования эпохи Возрождения*. Симондс, *Возрождение изобразительного искусства в Италии*. Този и Беккио, *Алтари, Дарохранительницы и Гробницы*.

КЛАССИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. Отказ от готической архитектуры в Италии и замена ее формами, заимствованными из классических образцов, не были вызваны внезапной или просто локальной революцией. Возрождение было результатом глубокого и универсального интеллектуального движения, корни которого можно проследить далеко в Средние века и которое впервые проявилось в Италии просто потому, что там условия были наиболее благоприятными. Она распространилась по Европе так же быстро, как аналогичные условия, возникшие в других странах, подготовили для нее путь. Сутью этого далеко идущего движения был протест индивидуального разума против оков внешнего и произвольного авторитета — протест, который нашел свое самое раннее организованное выражение у

гуманистов. Утверждая интеллектуальные и моральные права личности, эпоха Возрождения заложила основы современной цивилизации. Тот же дух, заключающийся в отрицании авторитета и учений Церкви в вопросах чисто светского знания, привел к сомнениям в отношении предшественников современной науки и открытий первых мореплавателей. Но ни в чем реакция против средневековой схоластики и аскетизма не проявилась так ярко, как в радостном энтузиазме, которым было отмечено стремление к изучению классики. Давно забытые сокровища классической литературы были вновь открыты, почти заново, в четырнадцатом веке бессмертным трио — Данте, Петраркой и Боккаччо. Радость жизни, доселе запретный восторг от красоты и удовольствия ради них самих, ликующее пробуждение чувства личной свободы, пришедшее с падением средневековых оков, нашли в классическом искусстве и литературе свое самое сочувственное выражение. Именно в Италии, где феодализм так и не утвердился полностью и где муниципалитеты и гильдии развили, как нигде больше, чувство гражданской и личной свободы, эти симптомы впервые проявились. В Италии, и прежде всего в городах Тосканы, они проявлялись на протяжении всего четырнадцатого века в растущем энтузиазме по отношению ко всему, что напоминало об античной культуре, и в быстром распространении роскоши и утонченности как в общественной, так и в частной жизни.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ИСКУССТВ. Классическая римская архитектура никогда не теряла своего влияния на итальянский вкус. Готическое искусство, уже приходящее в упадок на Западе, никогда не было в Италии чем-то большим, чем заимствованным одеянием, облекающим архитектурные концепции скорее в классические, чем в готические по духу. Античные памятники, которыми изобиловали повсюду, были вездесущими образцами для художника, и для флорентийцев начала пятнадцатого века цивилизация, создавшая их, олицетворяла высший идеал человеческой культуры. Они стремились возродить в свое время славу древнего Рима и с не критическим и неразборчивым энтузиазмом перенимали хорошее и плохое, ранние и поздние формы римского искусства, наивно не осознавая несоответствия между их собственными архитектурными концепциями и теми, которым, как им казалось, они подражали, они, сами того не подозревая, создавали новый стиль, в котором детали римского искусства в новых сочетаниях соответствовали новым требованиям. По мере того, как Церковь теряла свою власть над культурой того времени, эта новая архитектура все чаще служила частной роскоши и всеобщему обозрению. Это правда, что он создал поразительные типы церковного дизайна и сделал купол одной из самых впечатляющих внешних особенностей; но наиболее характерными его произведениями были дворцы, виллы, залы заседаний совета и памятники великим и могущественным. Индивидуальный элемент в дизайне проявил себя как никогда прежде в процессе роста школ и развития стилей. Отныне история итальянской архитектуры становится историей достижений отдельных художников.

РАННИЕ НАЧИНАНИЯ. Уже в 13 веке кафедры Никколо Пизано в Сиене и Пизе показали, что мастер напрямую обращался к античным памятникам за вдохновением и внушением. Во фресках Джотто и его последователей, а также в архитектурных деталях многих номинально готических зданий классические формы появлялись все чаще в течение четырнадцатого века. Это было особенно верно во Флоренции, которая в то время была художественной столицей Италии. Пожалуй, никогда, со времен Перикла, не существовало другого сообщества, столь проникнутого любовью к красоте в искусстве и столь наделенного способностью осознавать ее. Нигде больше в Европе в то время не было такой напряженной жизни, таких сильных чувств и такого свободного хода для индивидуального гения, как во Флоренции. Ее художники, обладающие непревзойденной универсальностью, с равным успехом обращались к ювелирному делу, скульптуре, архитектуре и инженерному делу —

часто также к живописи и поэзии; и они быстро уловили в своем искусстве дух классического возрождения. Новое движение достигло своей первой архитектурного триумфа в купол собора Флоренции (1420-64); и он был по-флорентийски—или, по крайней мере в тосканском художников, которые высаживают в других центров семена нового искусства, которые должны были появляться в местных и провинциальных школ Сиене, Милане, Павии, Болонье, Венеции, Брешии, Лукка, Перуджия и Римини, и многие другие североитальянские города. Движение поздно заявило о себе в Риме и Неаполе как завезенное из Северной Италии, но на более поздних стадиях своего развития оно принесло обильные плоды в этих городах.

ПЕРИОДЫ. Классические стили, выросшие из эпохи Возрождения, для удобства можно разделить на четыре периода.

Ранний Ренессанс или период становления, 1420-90 гг.; характеризуется изяществом и свободой декоративных деталей, предложенных римскими прототипами и примененных к композициям большого разнообразия и оригинальности.

Высокое Возрождение или формально классический период, 1490-1550. В этот период классические детали копировались со все большей точностью, особенно часто ордена появлялись почти во всех композициях; декор при этом несколько терял изящество и свободу.

Раннее барокко (или барокко), 1550-1600 гг.; период классической формальности, характеризующийся использованием колоссальных ордеров, зазубренных колонн и довольно скудного декора.

Упадок или более позднее барокко, отмеченное бедностью изобретательности в композиции и преобладанием вульгарного притворства и показухи в декоре. Сломанные фронтоны, огромные завитки, витиеватая лепнина и общее пренебрежение архитектурными приличиями были повсеместны.

В течение восемнадцатого века наблюдалась реакция на эти экстравагантности, которая проявилась в возвращении к рабскому копированию классических моделей, иногда не лишенных определенного достоинства композиции и сдержанности в декоре.

Многими авторами название "Ренессанс" ограничивается первым периодом. Это верно с этимологической точки зрения; но исторически невозможно отделить первый период от тех, что последовали за ним, вплоть до окончательного угасания художественного движения, которое он породил, в тяжелой экстравагантности рококо.

Другое разделение проводится итальянцами, которые дают название *Кватроченто* периоду, завершившемуся с концом пятнадцатого века, *Чинквеченто* - шестнадцатому веку, а *Сейченто* - семнадцатому веку или рококо. Однако стало обычным ограничивать использование термина "Чинквеченто" первой половиной шестнадцатого века.



РИС. 158. —СТОЛИЦА РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ, ПАЛ. ЦОРЦИ, Венеция.

КОНСТРУКЦИЯ И ДЕТАЛИ. Архитекторы эпохи Возрождения больше занимались формой, чем строительством, и редко ставили перед собой конструктивные задачи большой сложности. Хотя новая архитектура началась с колоссального купола Флорентийского собора и завершилась грандиозной церковью Святого Петра в Риме, в основном это была архитектура дворцов и вилл, фасадов и декоративных экспонатов. Конструктивные трудности были сведены к минимуму, а конструктивная основа была скрыта, а не подчеркнута декоративными элементами дизайна. Среди шедевров раннего Возрождения много зданий небольших размеров, таких как ворота, часовни, гробницы и фонтаны. В них индивидуальная фантазия имела полную силу и давала удивительные результаты благодаря красоте богатой лепнины, резных фризов с младенцами-гениями, венков из фруктов, грифонов, масок и свитков; пилястрам, покрытым арабесками, столь изящными по лепке, словно выкованными из серебра; мраморным вставкам, панелям из глазурованной терракоты, изумительной резьбе на дверях, тонкой лепнине в виде рельефа, капителям и карнизам удивительной богатства и разнообразия. Римские ордена появились лишь в виде свободных имитаций, с панелями и резными пилястрами по большей части вместо колонн и капителями причудливого дизайна, отдаленно напоминающими коринфский своими волютами и листьями (рис. 158). Вместо низких классических фронтонов часто встречается арочный карниз, окружающий скульптурный люнет. Двери и окна были заключены в богато украшенные резьбой рамы, иногда арочные, иногда квадратные. Фасады были плоскими и цельными, что в основном зависело от распределения и украшения проемов, а также дизайна дверных проемов, внутренних двориков и карнизов. Внутренние своды и плоские потолки из дерева и штукатурки были примерно одинаково распространены, бочкообразные своды и купола встречались гораздо чаще, чем пазовидные своды. Многие потолки этого периода отличаются замечательным богатством и красотой.



РИС. 159. СЕКЦИЯ КУПОЛА КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА, ФЛОРЕНЦИЯ.

РАННИЙ РЕНЕССАНС Во ФЛОРЕНЦИИ: КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР. В 1417 году был проведен публичный конкурс на достройку Флорентийского собора куполом над огромным восьмиугольником диаметром 143 фута. *Филиппо Брунеллески*, скульптор и архитектор (1377-1446), который вместе с Донателло отправился в Рим, чтобы изучить там шедевры древнего искусства, после демонстрации неадекватности всех решений, предложенных конкурентами, наконец получил разрешение выполнить гигантскую задачу в соответствии со своими собственными планами. Они предусматривали восьмиугольный купол в виде двух оболочек, соединенных восемью главными и шестнадцатью второстепенными ребрами и увенчанный наверху фонарем (рис. 159). Эта совершенно оригинальная концепция, благодаря которой впервые (за пределами мусульманского искусства) купол стал внешним элементом, завершающимся световыми формами и движением фонаря вверх, была реализована между 1420 и 1464 годами. Хотя это никоим образом не было имитацией римских форм, оно было классическим по своему духу, по своей обширности и простоте линий и стало возможным исключительно благодаря исследованиям Брунеллески римского дизайна и строительства (рис. 160).

ДРУГИЕ ЦЕРКВИ. По проектам Брунеллески была также возведена **часовня Пацци** в штате Калифорния. Кроме очаровательный рисунок греческого креста, покрытого куполом на пересечении, которому предшествует вестибюль с богато украшенным сводом; и две великие церкви **Сан-Лоренцо** (1425) и **Сан-Спирито** (1433-1476, рис. 161). Оба в определенной степени воспроизводили план Пизанского собора, имея трехнефный неф и трансепты с низким куполом над переходом. Боковые проходы были перекрыты куполообразными сводами, а центральные - плоскими деревянными или оштукатуренными потолками. Все детали колонн, арок и лепнины были скопированы с римских образцов, и все же в результате получилось нечто совершенно новое. Сознательно или бессознательно Брунеллески возрождал византийские, а не римские концепции в планировке и конструктивном оформлении этих купольных церквей, но одеяние, в которое он их облачил, было римским, по крайней мере в деталях. **Старая ризница** Святого Лоренцо была еще одним купольным сооружением необычайной красоты.



РИС. 160. ВНЕШНИЙ ВИД КУПОЛА КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА, ФЛОРЕНЦИЯ.

С этого времени новый стиль стал широко использоваться для оформления церквей. *Л. Б. Альберти* (1404-73), который в Риме освоил классические детали более тщательно, чем Брунеллески, реконструировал церковь **Сан-Франческо в Римини** с римскими пилястрами и арками и с использованием специальных заказов на фасаде, которые, однако, так и не были завершены. Его великой работой стала церковь **Сан-Андреа в Мантуе**, представляющая собой латинский крест в плане с куполом на пересечении (нынешний высокий купол, однако, датируется только 18 веком) и фасадом, к которому была искусно адаптирована концепция римской триумфальной арки. Его фасад из инкрустированного мрамора для церкви Сан-М. Новелла во Флоренции был менее успешной работой, хотя его расширяющиеся консоли над боковыми нефами создали неудачный прецедент, которому часто подражали в более поздних церквях.

Большой активностью в церковном строительстве был отмечен период между 1475 и 1490 годами. Планы церквей, возведенных примерно в это время по всей северной Италии, демонстрируют интересное разнообразие компоновок, почти во всех из которых купол сочетается с трехнефным крестообразным планом, либо как центральная деталь на перекрестке, либо как купольный свод над каждым проемом. В Болонье и Ферраре есть несколько церквей такого типа. Иногда использовалось базиликанское расположение, с колоннообразными аркадами, разделяющими проходы. Однако чаще всего арки-опоры были римского типа, с зацепленными колоннами или пилястрами между ними. Интерьеры, предположительно предназначенные для оформления росписью, в большинстве случаев были несколько лишены орнамента, радуя скорее удачными пропорциями и эффектными сводами или богатыми плоскими потолками, обшитыми панелями, расписанными и

позолоченными, чем продуманными архитектурными деталями. Аналогичную скудость орнамента можно отметить и во внешних отделках, за исключением фасадов, которые иногда были очень богато украшены; особое внимание уделялось дверным проемам с колоннами, фронтонами, скульптурой и резьбой. Высокие внешние купола вошли в обиход только в следующий период. Однако в Милане, Павии и некоторых других городах Ломбардии внутренний купол над перекрестком был покрыт снаружи высоким сооружением с уменьшающимися ступенями, подобным Чертозе в Павии (рис. 152) или сооружению Браманте для церкви Сан-М. делле Грацие в Милане. В Прато, в церкви **Мадонна делле Карчери** (1495-1516), работы *Джулиано да С. Галло*, тип капеллы Пацци вновь появляется в большем масштабе; план крестообразный, с равными или почти равными плечами, перекрытыми бочкообразными сводами, на пересечении которых возвышается купол умеренной высоты на маятниках. Это очаровательное здание с незаконченным фасадом из белого мрамора, простыми и величественными линиями и внутренними украшениями из изделий делла Роббиа является одним из шедевров того периода.



На фиг. 161.—Интерьер С. СПИРИТО, ФЛОРЕНЦИЯ.

В проектировании часовен и ораторий архитекторы раннего Возрождения достигли заметных успехов, эти сооружения имели меньше структурных ограничений и носили более чисто декоративный характер, чем более крупные церкви. Такие фасады, как у **Сан - Бернардино** в Перудже и у **Братства Сан . Спирито** в Болонье - одно из самых восхитительных произведений декоративной фантазии 15 века.



РИС. 162. ВНУТРЕННИЙ ДВОР ДВОРЦА РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ.

ФЛОРЕНТИЙСКИЕ ДВОРЦЫ. Хотя архитекторам этого периода не удалось разработать какой-либо новый и полностью удовлетворительный церковный тип, они достигли заметных успехов в дворцовой архитектуре. Дворец **Риккарди** во Флоренции (1430) знаменует собой первый шаг эпохи Возрождения в этом направлении. Он был построен для великого Козимо ди Медичи *Микелоцци* (1397-1473), современником Брунеллески и Альберти, человеком большого таланта. Его внушительный прямоугольный фасад с широко расположенными окнами в два этажа над массивным цоколем увенчан классическим карнизом необычных и, возможно, чрезмерных размеров. Несмотря на смелый и крепостной характер рустованной кладки этих фасадов и средневековый вид, который они кажутся современным глазам, они ознаменовали революцию в стиле и утвердили тип, которому часто подражали в последующие годы. Внутренний двор, по контрасту с этим строгим экстерьером, кажется светлым и жизнерадостным (рис. 162). Его стены опираются на круглые арки, поддерживаемые колоннами с коринфскими капителями, а аркада украшена скульптурными медальонами. **Дворец Питти** работы Брунеллески (1435) воплощает те же идеи в более грандиозном масштабе, но ему не хватает изящества соответствующего карниза. Более легкий и богато украшенный стиль появился в 1460 году в **П. Ручеллаи** работы Альберти, в которой впервые на уличном фасаде были применены классические пилястры в виде накладных ярусов. Чтобы избежать дилеммы либо недостаточно увенчать здание, либо сделать карниз слишком тяжелым для верхнего ряда пилястр, Альберти использовал кронштейны, занимающие ширину верхнего фриза и превращающие весь верхний антаблемент в карниз. Но этот компромисс оказался не совсем удачным, и более поздним архитекторам Венеции, Вероны и Рима пришлось разработать более удовлетворительные методы нанесения орнамента на фасады многоэтажных дворцов. В великом **П. Строцци** (рис. 163), возведенном в 1490 году *Бенедетто да Маджано* и *Кронаке*, архитекторы вернулись к более раннему типу П. Риккарди, обработав его с большей изысканностью и создав один из самых благородных дворцов Италии.



РИС. 163. ФАСАД ДВОРЦА СТРОЦЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ.

ВНУТРЕННИЕ ДВОРИКИ; АРКАДЫ. Все эти дворцы были построены вокруг внутренних дворов, стены которых опирались на колоннообразные аркады, как у П. Риккарди (рис. 162). Происхождение этих аркад можно найти в аркадных галереях средневековых монастырских церквей, которые часто предлагают классические модели, например, церкви святого Павла-за-стенами и святого Иоанна Латеранского в Риме. Брунеллески не только ввел колоннообразные аркады в ряд монастырей и дворцовых дворики, но и эффективно использовал их в качестве элементов экстерьера в **лоджии Святого Паоло** и Приюте для подкидышей (**Оспedale дельи Инноченти**) во Флоренции. Главным недостатком этих легких аркад была их неспособность выдержать натиск сводов на пространство позади них и, как следствие, использование железных тяг там, где использовались своды. Итальянцев, однако, казалось, мало заботило это уродство.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ РАБОТЫ. Детали нового стиля развивались столь же быстро в чисто декоративных работах, как и в монументальных зданиях. Алтари, фрески, дарохранительницы, кафедры и *кибории* давали простор для творчества самых выдающихся художников. Среди тех, кто особенно прославился произведениями такого рода, следует назвать *Лукку делла Роббиа* (1400-82) и его преемников, *Мино да Фьезоле* (1431-84) и *Бенедетто да Маджано* (1442-97). Обладая удивительной изобретательностью, они и их ученики распространили свои работы в необычайном количестве и разнообразии не только по всей северной Италии, но также в Риме и Неаполе. Среди наиболее известных примеров этой отрасли дизайна можно упомянуть кафедру в Sta. "Кроче" Б. да Маджано; терракотовый фонтан в ризнице С. М. Новеллы, работы делла Роббиа; гробница Марсупини в Сент-Луисе. Кроче, *Дезидерио да Сеттиньяно* (все во Флоренции); гробница делла Ровере в Сандель-Пополо, Рим, работы Мино да Фьезоле, а в соборе Лукки гробницы Ночето и Темпьетто, работы *Маттео Чивитали*. Именно в произведениях такого характера Ренессанс чаще всего впервые проявлялся в новом центре, как это было в Сиене, Пизе, Лукке, Неаполе и т.д.

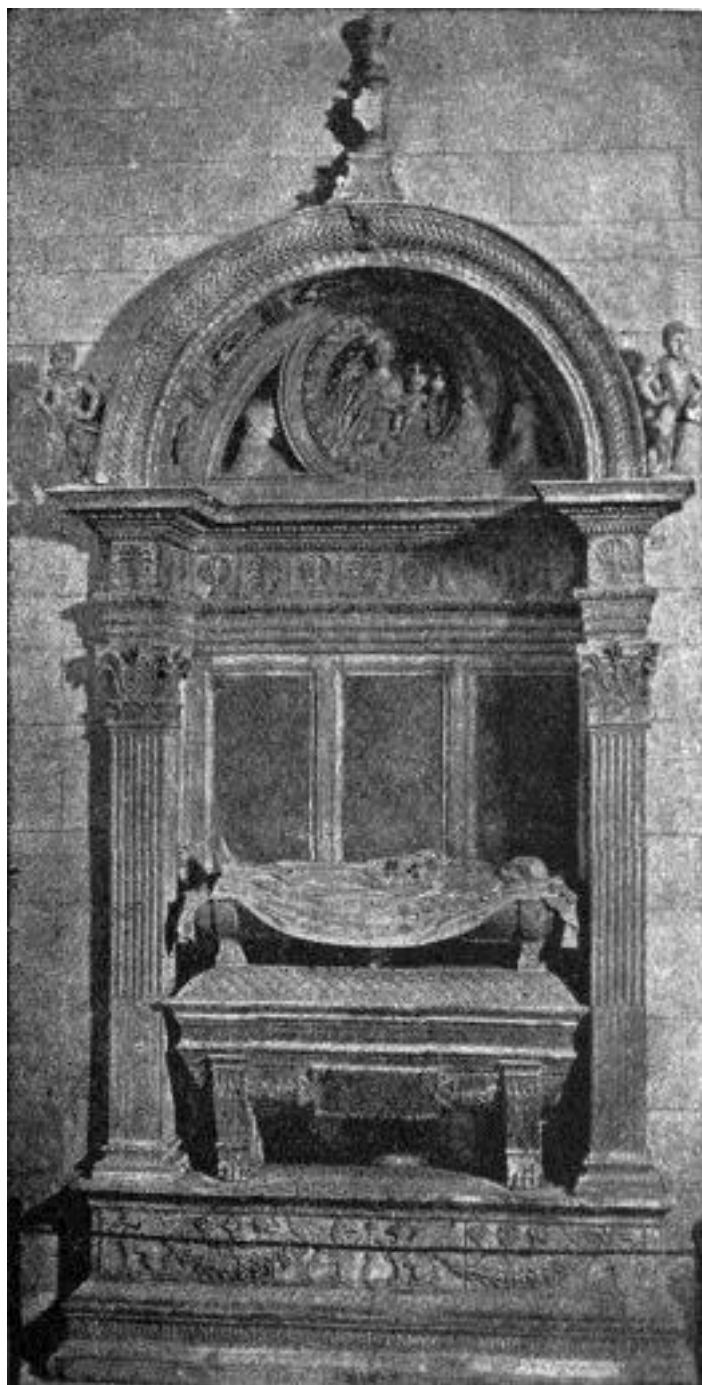


FIG. 164.—TOMB OF PIETRO DI NOCETO, LUCCA.

СЕВЕРНАЯ ИТАЛИЯ. Между 1450 и 1490 годами эпоха Возрождения проявилась в Сиене в ряде важных дворцов, резко контрастирующих с преобладающим в этом городе готическим стилем. **П. Пикколомини** — несколько грубая имитация П. Риккарди во Флоренции — датируется 1463 годом; **П. дель Говерно** был построен в 1469 году, а **дворец Спаннокки** в 1470 году. В 1463 году **Ант. Федериги** построил там **Лоджию дель Папа**. Примерно в то же время **Бернардо ди Лоренцо** строил для папы Пия II. (Эней Сильвий Пикколомини) совершенно новый город, **Пьенца**, с кафедральным собором, дворцом архиепископа, ратушей и папской резиденцией (**П. Пикколомини**), которые представляют собой интересные, если не поразительно оригинальные работы. В Пизе сохранилось мало построек раннего Возрождения из-за полного краха ее состояния в 15 веке и господства пизанских готических традиций. В Лукке, помимо множества второстепенных памятников (в основном работы **Маттео Чивитали**, 1435-1501) в различных церквях, к этому периоду

относится ряд дворцов, наиболее важными из которых являются **П. Преторио** и П. Bernardini. В Милан эпоху Возрождения принесли флорентийские мастера *Микелоцци* и *Филарете*, которым, соответственно, обязаны **капелла Портинари** в Сан-Эусторджио (1462) и более ранняя часть великой **Оспедале Маджоре** (1457). В последнем, кирпичном здании с терракотовыми вставками, окна были выполнены в готическом стиле — необычное смешение стилей даже для Италии. Щедрость Сфорца, наследственных тиранов провинции, украсила полуготическую **Чертозу** Павии новым мраморным фасадом, строительство которого было начато в 1476 или 1491 году, который по своему причудливому и пышному убранству и небольшому масштабу его частей по праву принадлежит раннему Возрождению. Изысканно красивый в деталях, он скорее напоминает увеличенный алтарь, чем, собственно говоря, произведение архитектуры. В Болонье и Ферраре в конце века сформировалась сильная местная архитектурная школа, особенно примечательная красотой своих внутренних дворов, изящными уличными аркадами и художественной обработкой кирпича и терракоты (**Р. Бевилаква**, **Р. Fava**, в Болонье; **P. Scrofa**, **P. Roverella**, в Ферраре). Примерно в то же время в Вероне, Виченце, Мантуе и других городах были возведены дворцы с внутренними аркадами и деталями в новом стиле.

ВЕНЕЦИЯ. В этом городе князей-торговцев и богатой *буржуазии* архитектура эпохи Возрождения приобрела новый аспект великолепия. Он появился поздно, готический стиль с его оттенком византийских декоративных традиций развился здесь в стиль, хорошо соответствующий потребностям богатого и относительно спокойного сообщества. Эти традиции архитекторы нового стиля в какой-то мере переняли, как в мраморных инкрустациях изысканной маленькой церкви **С. М. деи Мираколи** (1480-89), так и в оформлении фасада **Скуола ди Сан. Марко** (1485-1533), оба работы *Пьетро Ломбардо*. Нигде больше, за исключением современного фасада Чертозы в Павии, мраморные вставки и изящная резьба в сочетании с каркасом из тонких пилястр, изящно профилированных антаблементов и арочных фронтонов не украшали уличные фасады церквей и дворцов. Семья *Ломбарди* (Мартино, его сыновья Моро и Пьетро, внуки Антонио и Туллио), с *Антон Брегно* и *Бартом. Буоны* были лидерами архитектурного возрождения того периода, и им Венеция обязана своими отборными шедеврами в новом стиле. Его первое появление отмечено в более поздних частях церкви **Сан-Заккариа** (1456-1515), частично готической внутри, с фасадом, полукруглый фронтон и небольшие декоративные аркады которого демонстрируют несколько робкое, но интересное применение классических деталей. В этой церкви, и еще более в с. Джоббе (1451-93) и выше чудес было сказано, декоративный элемент преобладает на всей территории. Трудно представить детали более изящные по дизайну, более эффективные в размахе своего движения или более изящные по исполнению, чем лепнина, рельефы, венки, завитки и капители, которые можно встретить в этих зданиях. Тем не менее, по структурному интересу, масштабу и широте планировки эти венецианские здания раннего Возрождения занимают относительно низкое положение.



РИС. 165. ДВОРЕЦ ВЕНДРАМИНИ, Венеция.

ДВОРЦЫ. Большой **двор Дворца дожей**, начатый в 1483 году *Антон Риццио*, лишь частично относится к первому периоду. Однако это свидетельствует об отсутствии конструктивного принципа и только что упомянутой масштабности композиции, но ее декоративность и живописное разнообразие вызывают почти всеобщее восхищение. Как и соседний фасад собора Святого Марка, он нарушает почти все принципы правильной композиции, и все же в какой-то мере компенсирует этот существенный недостаток своим очарованием деталей. Гораздо более удовлетворительным с чисто архитектурной точки зрения является фасад **П. Вендрамини** (Вендрамин-Калерги) работы Пьетро Ломбардо (1481). Простые, величественные линии его композиции, достоинство широких арочных окон со средниками, разделенных зацепленными колоннами — самый ранний пример этой особенности в Венеции и один из самых ранних в Италии, — его пропорциональные цокольный и верхний этажи, увенчанные адекватным, но несколько тяжелым антаблементом, делают этот дворец одним из лучших в Италии (рис. 165). Это создало тип фасадов с большими окнами и энергичным моделированием, который более поздние архитекторы разработали, но вряд ли превзошли. В меньшем современном доме Р. Dario появляется другой тип, более подходящий для небольших зданий, эффект которого зависит главным образом от правильно расположенных проемов и инкрустированных панелей из цветного мрамора.

РИМ. Внутренние беспорядки и длительное изгнание пап к концу четырнадцатого века привели Рим к полному ничтожеству. Только во второй половине пятнадцатого века возрождение процветания и богатства предоставило эпохе Возрождения возможность поселиться в Вечном городе. Папа Николай V. действительно, начал перестройку собора Святого Петра по проекту Б. Росселлини в 1450 году, но вскоре после смерти папы проект был прекращен. Самым ранним зданием эпохи Возрождения в Риме был **П. ди Венеция**,

строительство которого было начато в 1455 году вместе с прилегающим крыльцом Сан-Марко. В этом дворце и прилегающем к нему недостроенном Палаццетто мы обнаруживаем влияние древнеримских памятников, отчетливо проявляющееся в придворных аркадах, построенных наподобие Колизея, с наложенными друг на друга ступенями массивных опор и зацепленными колоннами, несущими антаблементы. Пропорции неуклюжи, детали грубы; но дух римского классицизма виден здесь в зародыше. Внешний вид этого дворца, однако, по-прежнему готический по духу. Архитекторы неизвестны; известно, что над ним работали *Джулиано да Маджано* (1452-90), *Джакомо ди Пьетрасанта* и *Мео дель Каприно* (1430-1501), но неизвестно, в каком качестве.

Новый стиль, достигнув и со временем преодолев консерватизм Церкви, ниспровергнул старые базиликанские традиции. В **С. Агостино** (1479-83) работы *Пьетрасанты* и **С. М. дель Пополо** работы Пинтелли (?) проходы разделены простенками с пилястрами или полуколоннами и массивными арками, а переход увенчан куполом. К тому же периоду относятся Сикстинская капелла и части Ватиканского дворца, но интерес к ним заключается скорее в их более позднем убранстве, чем в их несколько скудных архитектурных достоинствах.

Архитектурное обновление Рима, начатое таким образом, достигло своей кульминации в следующий период.

ДРУГИЕ ПАМЯТНИКИ. Полное перечисление даже наиболее важных памятников раннего Возрождения Италии невозможно в наших пределах. Здесь можно выделить только два или три предполагаемых типа. Среди ратуш этого периода первое место принадлежит **П. дель Консильо** в Вероне работы *Фра Джокондо* (1435-1515). В этом прекрасном здании фасад состоит из легкой и изящной аркады, поддерживающей стену, прорезанную четырьмя окнами и покрытую замысловатыми арабесками с фресками (недавно отреставрированными). Неудачное разделение его пилястрами на четыре пролета с пирсом в центре - недостаток, которого избежал современный **П. дель Консильо** в Падуе.

Герцогский дворец в Урбино работы *Лучано да Лаурано* (1468) примечателен своим прекрасным аркадным двором и был очень знаменит в свое время. В Брешии **S. M. dei Miracoli** является замечательным примером крестообразной купольной церкви, построенной в конце этого периода, и особенно известна пышным декором своего крыльца и тщательно продуманными деталями. В этот период было построено несколько колоколен; лучшие из них находятся в Венеции. В Неаполе есть несколько интересных памятников раннего Возрождения, главными из которых являются **Порта Капуана** (1484) работы *Джулия да Маджано*, триумфальная **арка Альфонсо** Арагонского, работы *Пьетро ди Мартино*, и **П. Гравина**, работы *Габ. д'Аньоло*. Неаполь также очень богат второстепенными произведениями раннего Возрождения, по которым он стоит в одном ряду с Флоренцией, Венецией и Римом.

ГЛАВА XXI.

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ —Продолжение.

ПРОДВИНУТЫЙ РЕНЕССАНС И УПАДОК.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Буркхардт, Чиконьяра, Фергюссон, Палустре. Also, Gauthier, *Les plus beaux edifices de Gênes*. Geymüller, *Les projets primitifs pour la basilique de St.*

Pierre de Rome. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Letarouilly, Édifices de Rome Moderne; Le Vatican. Палладио, Произведения А. Палладио.

ХАРАКТЕР ПРОДВИНУТОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. Изучение римской архитектуры и подражание ей неизбежно должны были привести ко все более буквальному воспроизведению классических деталей и более точному копированию античных композиций. К концу пятнадцатого века начали множиться симптомы приближающегося господства формального классицизма. Правильность воспроизведения древнеримских форм со временем стала почитаться как одно из главных архитектурных достоинств, и в последующий период заказы стали главным ресурсом архитектора. Во время так называемого Чинквеченто, то есть с конца пятнадцатого века почти до 1550 года, архитектура все еще сохраняла большую часть свободы и утонченности Кватроченто. Тем временем произошел заметный прогресс в достоинстве и размахе дизайна, особенно во внутреннем распределении зданий. Внешне ордена свободно использовались в качестве второстепенных элементов в оформлении дверей и окон, а также в придворных аркадах римского типа. Увенчанный фонарем купол на высоком барабане превратился в одну из самых благородных архитектурных форм. Большое внимание было уделено всем второстепенным деталям; двери и окна были отделаны рамами и фронтонами чрезвычайной элегантности и утонченности; все карнизы и лепнина были пропорциональны и профилированы с особой тщательностью, а балюстрада была превращена в элемент, одновременно полезный и очень богато украшенный. Внутреннее убранство было еще более великолепным, чем раньше, хотя и несколько менее изысканным; рельефные элементы лепнины использовались с замечательным эффектом, и величайшие художники проявили свой талант в росписи сводов и потолков, как в П. дель Те в Мантуе, работы Джулио Романо (1492-1546), и Сикстинской капеллы в Риме, работы Микеланджело. Этот период отличается исключительным количеством великих архитекторов и зданий. Он был основан Браманте Лаццари из Урбино (1444-1514) и закрыт во время карьеры Микеланджело Буонаротти (1475-1564); два имени, достойных встать в один ряд с именем Брунеллески. Уступали им в архитектурном гении только Рафаэль (1483-1520), Бальдассаре Перуцци (1481-1536), Антонио да Сан Галло Младший (1485-1546) и Дж. Бароцци да Виньола (1507-1572) в Риме; Джакомо Татти Сансовино (1479-1570) в Венеции и другие, почти столь же знаменитые. Этот период стал свидетелем возведения необычной серии дворцов, вилл и церквей, начала и большей части строительства собора Святого Петра в Риме и полной трансформации внешнего вида этого города.

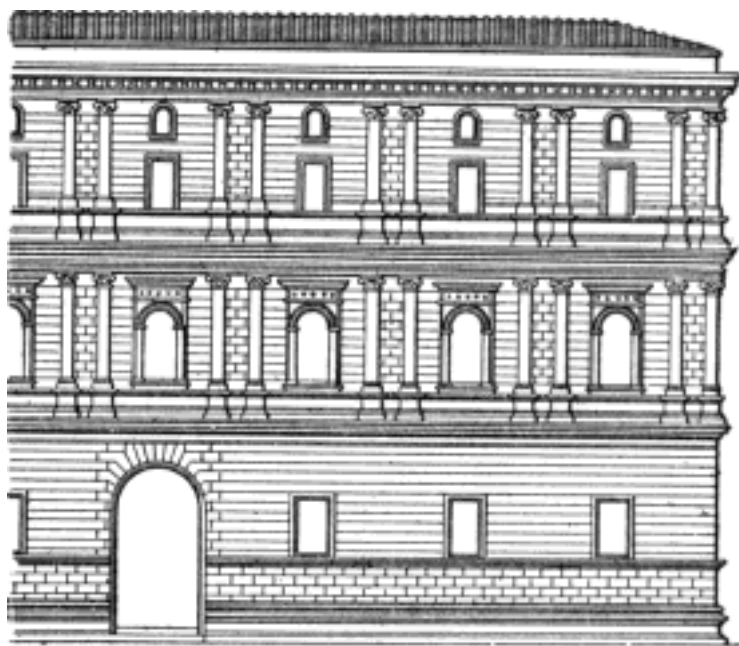


РИС. 166. ФАСАД ДВОРЦА ЖИРО, РИМ.

РАБОТЫ БРАМАНТЕ. Хотя точные временные рамки для архитектурных стилей установить невозможно, нет ничего иррационального в том, чтобы датировать этот период созреванием гения Браманте. В то время как его ранние работы в Милане относятся к эпохе Кватроченто (S. M. delle Grazie, ризница Сан-Сатиро, пристройка Большого госпиталя), в его более поздних проектах очень четко прослеживается классическая тенденция. Очаровательный **Темплетто** во дворе Сан-Пьетро-ин-Монторио в Риме, в круглой храм часовня (1502), состоит из чисто классических элементов. В **дворце П. Жиро** (рис. 166) и большом **дворце Канцеллерия** пилястры присутствуют во внешней композиции, а все детали дверей и окон выдают результаты классической проработки, а также изысканный вкус их дизайнера.²⁴ Красивый внутренний двор Канцеллерии сочетает в себе флорентийскую систему арок на колоннах с римской системой накладывающихся друг на друга аркад, независимых от стены двора. В 1506 году Браманте начал перестройку собора Святого Петра для Юлия II. (см. [стр. 294](#)) и строительство нового внушительного папского дворца, примыкающего к нему на Ватиканском холме. Из этой колоссальной группы зданий, широко известной как **Ватикан**, он выполнил большой двор Бельведера (впоследствии разделенный надвое Библиотекой и Браччо Нуово), малый восьмиугольный двор Бельведера и двор Сан-Дамазо с его аркадами, впоследствии расписанными Рафаэлем и его школой. Помимо них, монастырь Сан-М. делла Паче и многие другие работы в Риме и за его пределами демонстрируют отпечаток гения Браманте как в их восхитительных планах, так и в гармонии и красоте деталей.

ФЛОРЕНТИЙСКИЕ ДВОРЦЫ. Дворец П. Риккарди долгое время оставался общепринятым типом дворца во Флоренции. Как мы видели, ему подражали во дворце Строцци еще в 1489 году, с большим совершенством деталей, но без радикального изменения концепции. Однако в "**П. Гонди**", начатом в следующем году *Джулиано да Сан Галло* (1445-1516), более выраженный классический дух проявляется, особенно во дворе и дизайне интерьера. В начале 16 века классические колонны и фронтоны начали использоваться в качестве украшений для дверей и окон; рустовка ограничивалась подвалами и угловыми помещениями, а ниши, лоджии и веранды придавали фасадам разнообразие света и тени (**П. Бартолини**, *Баччо д'Аньоло*; **П. Лардерел**, 1515, *Дозио*; **П. Гваданы**, *Кронака*; **П. Пандольфини**, 1518, приписывается Рафаэлю). В **П. Серристорикисти** Баччо д'Аньоло (1510) в композиции фасада были применены пилястры, но этому примеру не часто следовали во Флоренции.

РИМСКИЕ ДВОРЦЫ. Они были другого типа. Обычно они были больших размеров и строились вокруг просторных дворов с аркадами классического образца в два или три этажа. Широкий уличный фасад в три этажа с мансардой или мезонином был увенчан богатым карнизом. Внешние орнаменты использовались экономно, и эффекта добивались главным образом в тщательном распределении этажей, в форме и распределении квадратных и арочных проемов, а также в дизайне лепнины, ниш, карнизов и других деталей. *Piano nobile*, или первый этаж над цокольным этажом, был отведен под анфилады роскошных приемных и залов с великолепными потолками и фресками великих художников того времени, в то время как античные статуи и рельефы украшали дворы, вестибюли и ниши этих королевских жилищ. Интересным примером такого типа является дворец **Массими** работы Перуцци. Дворцы Ватикан, Канцеллерия и Жиро уже упоминались; другие известные дворцы - Пальма (1506) и Саккетти (1540) работы А. да Сан Галло Младшего; **Фарнезина** работы Перуцци со знаменитыми фресками Рафаэля; а также Ланте (1520) и Алтемпс (1530) работы Перуцци. Но самым благородным творением этого периода был

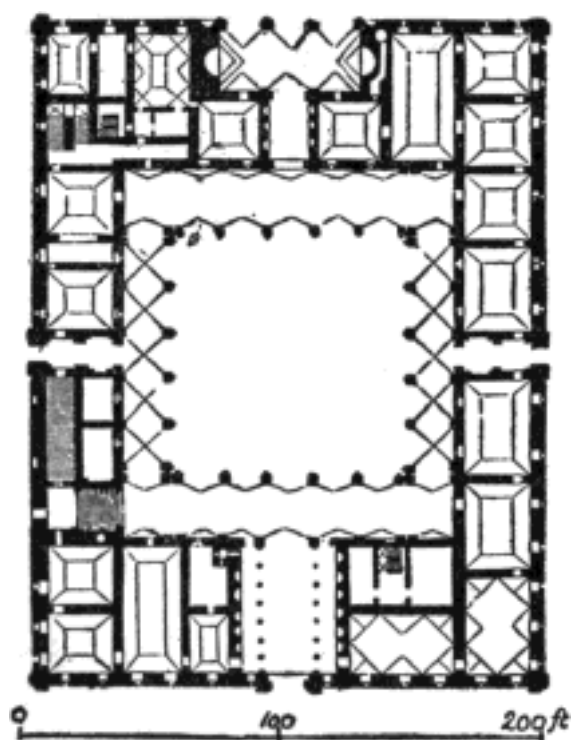


РИС. 167.—ПЛАН ДВОРЦА ФАРНЕЗЕ.

[Вид увеличенный](#)

ДВОРЕЦ ФАРНЕЗЕ, многими почитаемый лучшим в Италии. Строительство было начато в 1530 году для Алекса. Фарнезе ("Павел III") А. да Сан-Галло Младшего в соавторстве с Виньолой. Простой, но достойный восхищения план показан на рис. 167, а внутренний двор, самый внушительный в Италии, - на рис. 168. Внешний вид однообразен, но благородный карниз работы Микеланджело в значительной степени компенсирует этот недостаток. Прекрасный сводчатый вестибюль с колоннами, двор и *салоны* составляют *ансамбль*, достойный великих архитекторов, которые его спроектировали. Лоджия, выходящая к реке, была пристроена Дж. делла Порта в 1580 году.

ВИЛЛЫ. Italianские виллы того периода, когда любили развлечения, давали полный простор для самых игривых фантазий архитектора, декоратора и садовника. Обычно он состоял из жилого помещения, *казино* или дома развлечений, а также множества второстепенных построек, беседок, аркад и т.д., расположенных на обширной территории с террасами, каскадами и тенистыми аллеями. Стиль был изящным, иногда тривиальным, но

почти всегда приятным, в нем свободно использовалась лепнина, как внутренняя, так и внешняя, с обилием позолоты и фресок. **Вилла Мадама** (1516) Рафаэля с лепными украшениями Джулио Романо, хотя и незавершенная и ныне полуразрушенная, является известным образцом этого стиля. Более полная, **Вилла папы Юлия** работы Виньола (1550), по чистоте стиля относится к этому периоду; ее фасад хорошо иллюстрирует простоту, достоинство и прекрасные пропорции работы этого мастера. В дополнение к этим римским виллам можно упомянуть **В. Медичи** (1540, *Аннибале Липпи*; ныне Французская академия в Риме); **Казино дель Папа** в садах Ватикана, *Пирро Лигорио* (1560); **В. Ланте**, недалеко от Витербо, и **В. д'Эсте**, в Тиволи, как демонстрирующие среди почти бесчисленного множества других итальянское мастерство сочетания архитектуры и садоводства.

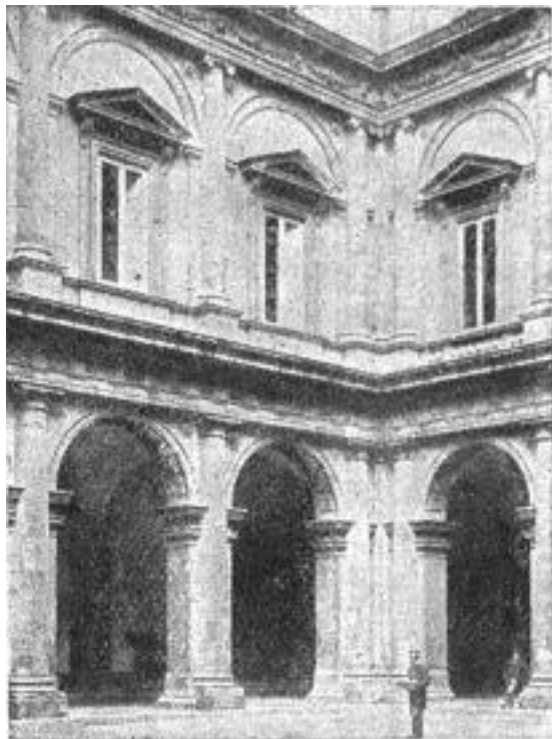


РИС. 168. УГОЛ ДВОРА ДВОРЦА ФАРНЕЗЕ, РИМ.

ЦЕРКВИ И ЧАСОВНИ. В этот период было построено несколько церквей первого ранга, но особенно плодотворными были мемориальные, обетные и замогильные часовни, добавленные к уже существующим церквям, таким как **часовня Киджи** Сан-М. дель Пополо работы Рафаэля. Более ранние церкви этого периода, как правило, следовали предшествующим типам, с куполом в качестве центральной детали, доминирующей в крестообразном плане, и простым, ненавязчивым, а иногда и неинтересным экстерьером. Среди них можно упомянуть: в Пистойе - С. М. дель Летто и **С. М. дель Умильта**, последняя - прекрасную куполообразную ротонду работы *Вентуры Витони* (1509) с внушительным вестибюлем; в Венеции - **С. Сальваторе** работы *Туллио Ломбардо* (1530), замечательное сооружение с чередующимися куполообразными и бочкообразными сводами; **С. Джорджо деи Гречи** (1536) работы *Сансовино* и С. М. Формозы; в Тоди - великолепное здание с **Мадонна делла Консолазионе** (1510), *Кола да Капрарола*, очаровательный рисунок с высоким куполом и четырьмя апсидами; в Монтефьясконе - **Мадонна делле Грации** работы *Саммикеле* (1523), а также несколько церквей в Болонье, Ферраре, Прато, Сиене и Риме, представляющих почти такой же интерес. В этих церквях можно проследить развитие купола как внешней особенности, в то время как в **С. Бьяджов** Монтепульчано *Ант. да Сан-Галло Старший* предпринял попытку объединить с ним контрастирующие линии двух колоколен, из которых, однако, была завершена только одна.

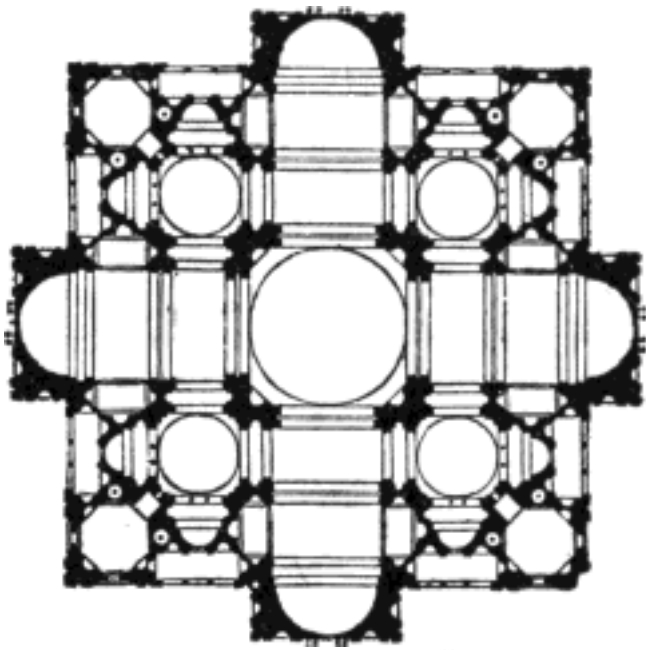


РИС. 169.—ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ПЛАН СОБОРА СВЯТОГО. СОБОР Петра, РИМ.

СОБОР СВЯТОГО Петра. Кульминация церковной архитектуры эпохи Возрождения была достигнута в **соборе Святого Петра** в Риме. Первоначальный проект Николая V. Истек с его смертью, и это было намерение Юлиа II. возвести на том же месте колоссальный мавзолей над памятником Микеланджело, который он заказал. Проект Браманте, который начал его возведение в 1506 году, представлял собой греческий крест с апсидальными плечами, четыре угла которого были заняты купольными часовнями и лоджиями квадратного очертания (рис. 169). Слишком поспешное выполнение этого благородного проекта привело к обрушению двух арок под куполом и к длительным задержкам после смерти Браманте в 1514 году. Рафаэль, Джулиано да Сан-Галло, Перуцци и А. да Сан-Галло Младший последовательно руководили работами при папах от Льва X до Павла III и разработали огромное количество планов по их завершению. Большинство из них касались фундаментальных изменений первоначальной схемы и были мотивированы отказом от предлагаемого памятника Юлию II.; вследствие этого требовалась церковь, а не мавзолей. В 1546 году Микеланджело был назначен Павлом III. к работам и придал окончательную форму общему дизайну в упрощенной версии плана Браманте с более массивными опорами, квадратным восточным фасадом с портиком для главного входа и непревзойденным **куполом**, который является его самой яркой особенностью. Этот купол, слегка измененный и улучшивший кривизну делла Порта после смерти М. Анджело в 1564 году, был завершен *Д. Фонтана* в 1604 году. Это самое величественное творение эпохи Возрождения и одна из величайших архитектурных концепций за всю историю. Он имеет внутренний диаметр 140 футов и вместе с двумя корпусами поднимается от высокого барабана, укрепленного соединенными коринфскими колоннами, на высоту 405 футов до верха фонаря. Церковь, оставленная Микеланджело, была гармонична в своих пропорциях, хотя единый порядок, использовавшийся внутри и снаружи, затмевал своими колоссальными масштабами огромные размеры здания. К сожалению, в 1606 году Павел V нанял *К. Мадерну*, чтобы удлинить неф на два пролета, нарушив пропорции целого и скрыв купол от посторонних глаз при ближайшем подходе. Нынешний безвкусный фасад был работой Мадерны. Великолепный атриум или портик, добавленный (1629-67) *Бернини* в качестве подхода, смягчает, но не устраняет уродство и мелочность этого фасада.

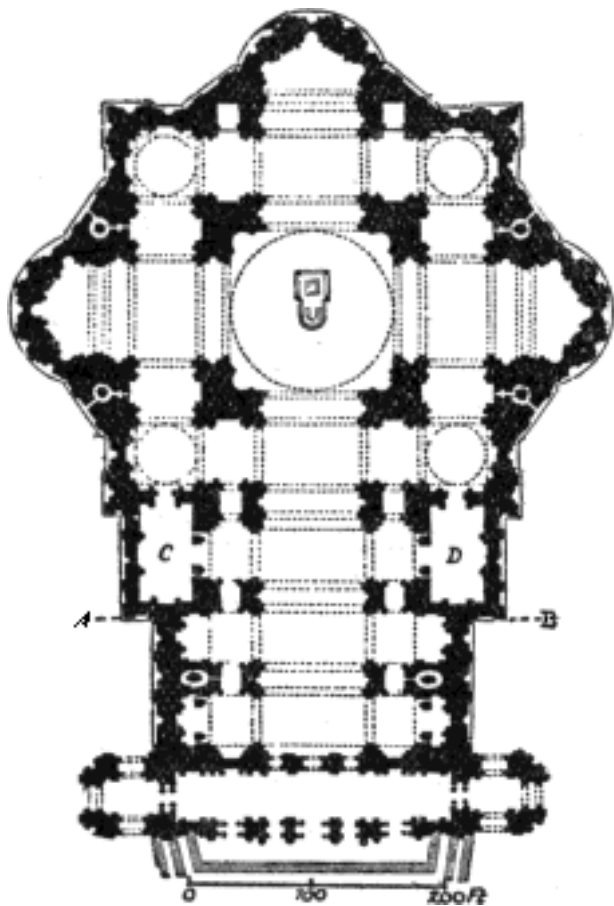


РИС. 170.—ПЛАН СОБОРА СЯТОГО. СОБОР ПЕТРА В РИМЕ В НЫНЕШНЕМ ВИДЕ.

Часть под линиями *A,B* и боковые часовни *C,D* были добавлены Мадерной. Остальное представляет собой план Микеланджело.

Собор Святого Петра, завершенный таким образом (рис. 170), является самой большой из существующих церквей и во многих отношениях архитектурно достоин своего превосходства. Центральный проход длиной почти 600 футов, с его грандиозным, обшитым панелями и позолоченным сводом, протяженностью 83 фута, обширной центральной площадью и величественным куполом принадлежат концепции, непревзойденной по величественной простоте и эффективности. Сооружение почти чрезмерно массивное, но превосходно расположенное. С другой стороны, неф слишком длинный, а деталям не только не хватает оригинальности и интереса, но и слишком велики и грубы по масштабу, делая карликовым все здание. Интерьеру (рис. 171) не хватает сдержанности цвета, подобающей столь величественному дизайну; он скорее напоминает языческий храм, чем христианскую базилику. Эти недостатки свидетельствуют об упадке вкуса, который наметился еще до того, как Микеланджело взялся за работу, и который проявляется даже в работах этого мастера.

ПЕРИОД ФОРМАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА. С середины 16 века классические порядки стали доминировать во всем архитектурном дизайне. В то время как Виньола, написавший трактат об орденах, использовал их с неизменной утонченностью и рассудительностью, его современники проявляли меньше проницательности и вкуса, делая из них скорее цель, чем средство. Слишком часто простая классическая корректность заменяла фундаментальные качества оригинального изобретения и внутреннюю красоту композиции. Новаторство колоссальных заказов, простирающихся на несколько этажей, хотя и придавало внешнему дизайну определенное величие масштаба, имело тенденцию к грубости и даже вульгарности деталей. Скульптура и орнамент начали терять свою изысканность; и в то время как уличная

архитектура приобрела монументальный масштаб, а общественные площади получили более величественное украшение, чем когда-либо прежде, уличные фасады по отдельности слишком часто были голыми и неинтересными в своей правильной формальности. В интерьерах церквей и больших залов наблюдается борьба между холодной и величественной простотой и растущей тенденцией к претенциозному притворству. Но эти пагубные тенденции полностью созрели только во второй половине столетия, а полвека после 1540 или 1550 года были богаты выдающимися работами как в церковной, так и в светской архитектуре. Имена Микеланджело и Виньолы, чья карьера началась в предыдущий период; Палладио и делла Порта (1541-1604) в Риме; Саммикеле и Сансовино в Вероне и Венеции и Галеаццо Алесси в Генуе занимают высокое место в списке архитектурных заслуг.

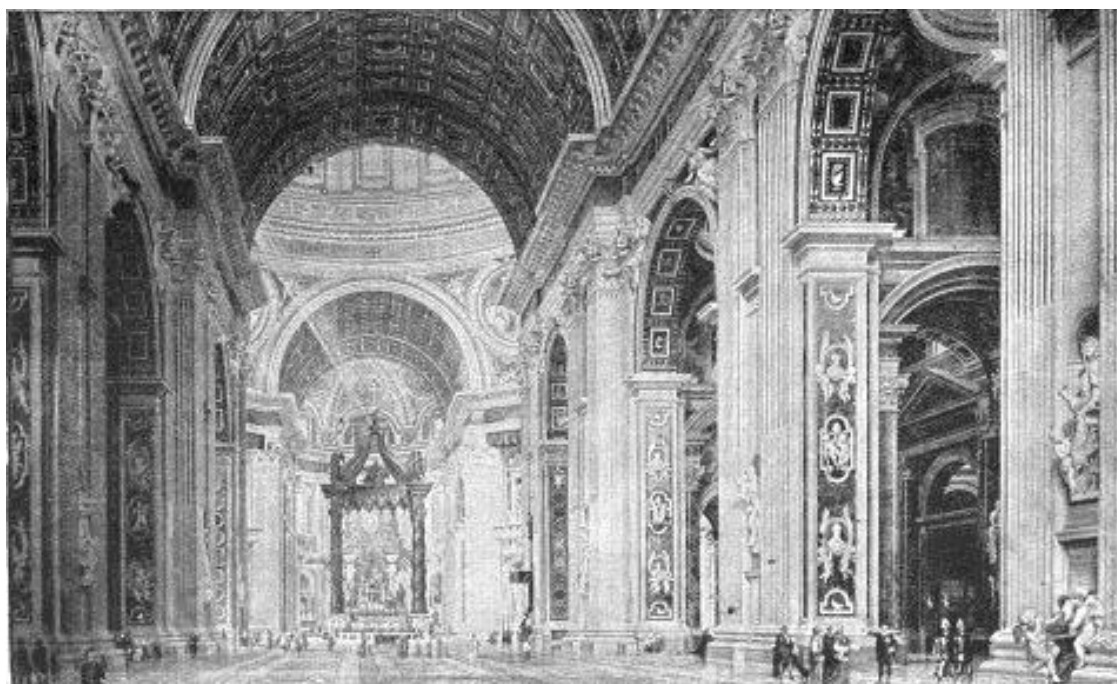


РИС. 171.—ИНТЕРЬЕР СОБОРА СВЯТОГО. СОБОР Петра, РИМ.

ЦЕРКВИ. Тип, установленный собором Святого Петра, широко использовался по всей Италии. Церкви, в которых над греческим или латинским крестом возвышается высокий купол, поднимающийся из барабана и заканчивающийся фонарем, а внутри и снаружи украшены римско-коринфскими пилястрами и арками, почти бесчисленны. Среди лучших церквей этого типа - **Джезу** в Риме работы Виньолы (1568), с очень богато украшенным интерьером превосходных пропорций и менее интересным экстерьером, фасад которого украшен двумя этажами орденов и большими волютами по бокам (см. [стр. 277](#)). Две церкви в Венеции, работы Палладио—**С. Джорджियो Маджоре** (1560; фасад *Скамоцци*, 1575) и **Реденторе** — резко контрастируют с Джезу своим холодным и почти голым, но чистым и правильным дизайном. Имитация плана собора Святого Петра, составленного Браманте, появляется в **С. М. ди Кариньяно**, в Генуе, работы *Галеаццо Алесси* (1500-72), начатой в 1552 году, прекрасное сооружение, хотя и уступающее оригиналу по масштабам и деталям. Помимо этих и других важных церквей, к более ранним церквям было пристроено множество великолепных купольных часовен; из них **Часовня Сикста V.** в Сан-М. Маджоре, в Риме, работы *Д. Фонтаны* (1543-1607) является прекрасным примером.

ДВОРЦЫ: РИМ. Дворцы на Капитолийском холме, построенные в разное время (1540-1644) по проектам Микеланджело, иллюстрируют дворцовую архитектуру того периода и впечатляющий эффект единого колоссального ордера, пронизывающего два этажа. Такая обработка, хотя и была хорошо приспособлена для создания монументальных эффектов на больших площадях, была опасна своей обнаженностью и тяжеловесностью масштаба и лучше подходила для зданий огромных размеров, чем для обычных уличных фасадов. В других римских дворцах того времени все еще преобладали традиции предыдущего периода, как, например, в **Сапиенце** (Университете) делла Порта (1575), который имеет величественный двор и изысканный фасад без колонн и пилястр. **Папские дворцы**, построенные Доменико Фонтана на Латеранском, Квиринальском и Ватиканском холмах между 1574 и 1590 годами, внешне копирующие стиль Фарнезе, демонстрируют аналогичное возвращение к более ранним моделям, но менее чисты и утонченны в деталях, чем Сапиенца. Большой пятиугольный **дворец Капрарола**, недалеко от Рима, работы Виньолы, пожалуй, является самым успешным и внушительным произведением римской классической школы.

ВЕРОНА. За пределами Рима дворцовое строительство приобрело различные местные и провинциальные стили, наиболее важными из которых были тесно связанные стили Вероны, Венеции и Виченцы. *Микеле Саммикеле* (1484-1549), построивший в Вероне дворцы **Бевилаквы, Каноссы, Помпеи** и **Верци** и четыре главных городских ворот, а в Венеции - свой шедевр **П. Гримани** (1550), был дизайнером большой оригинальности и силы. Он ввел в свою военную архитектуру, как, например, в воротах Вероны, использование рустованных ордеров, к которым относился со знанием дела и вкусом. Идея была скопирована более поздними архитекторами и применена, с сомнительной уместностью, к фасадам дворцов; хотя садовый фасад Амманати для дворца Питти во Флоренции (около 1560 г.) является впечатляющим и успешным проектом.

ВЕНЕЦИЯ. В развитие созревающего классического стиля *Джакомо Татти Сансовино* (1477-1570) привнес в свои венецианские здания новые элементы великолепия. Соединенные колонны между арками, опирающимися на колонны, и обилие фигурной скульптуры придавали фасадам его дворца доселе невиданное великолепие, как, например, в **Библиотеке Святого Марка** (ныне Королевский дворец, рис. 172) и во дворце **Корнаро** (P. Corner de Cà Grande), которые датируются примерно 1530-40 годами. Эти витиеватые и роскошные вариации на классические темы произвели на Венецию такое сильное впечатление, что более поздние архитекторы придерживались, в очень смутный период, основных черт и духа его работ.

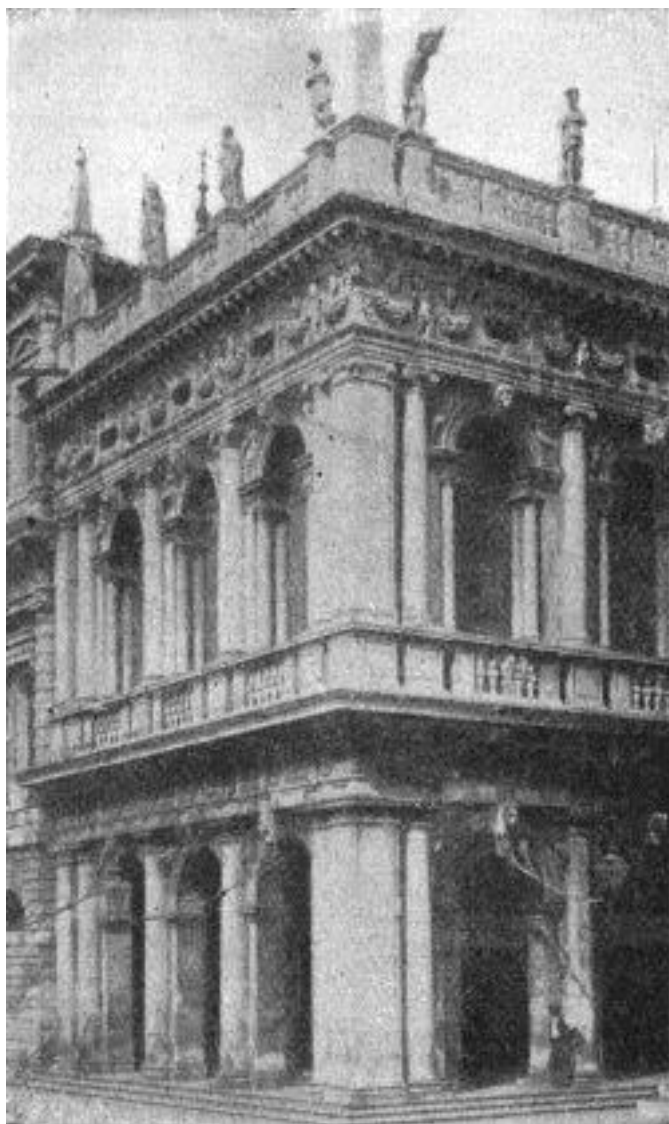


РИС. 172.—БИБЛИОТЕКА СВЯТОГО МАРКА, ВЕНЕЦИЯ.

VICENZA. О венецианских церквях Палладио мы уже говорили; его дворцы в основном находятся в его родном городе Виченце. В этих сооружениях он проявил большую изобретательность и глубокое знакомство с классическими порядками, но вырождающийся вкус периода барокко уже начинает проявляться в его работах. В этих претенциозных дворцах с их колоссальными орденами и наигранным величием гораздо меньше архитектурной пристойности и изящества, чем в проектах Виньолы или Саммикеле. Дерево и штукатурка, имитирующие камень, указывают на приближающееся господство притворства во всем дизайне (**П. Барбарано**, 1570; **Кьерегати**, 1560; **Тьене**, **Вальмарано**, 1556; **Вилла Капра**). Его шедевром является двухэтажная аркада средневековой **базилики**, в которой арки поддерживаются на меньшем уровне между зацепленными колоннами, служащими контрфорсами. В результате эта трактовка с тех пор известна как *палладианский мотив*.

ГЕНУЯ. Во второй половине шестнадцатого века в Генуе была возведена замечательная серия дворцов, особенно примечательных своими просторными дворами и внушительными лестницами. Этим последним придавалось необычное значение из-за разницы в уровне площадок, возникшей из-за наклона их участков на склоне холма. Многие из этих дворцов были построены Галеаццо Алесси (1502-72); другие - менее известными архитекторами; но почти все характеризуются эффективной планировкой, прекрасными лестницами и лоджиями, а также строгими и достойными, хотя иногда и неинтересными деталями (**П.**

Бальби, Бриньоле, Камбьязи, Дориа-Турси [или Муниципио], Дураццо [или Реале], Паллавичини и Университет).



РИС. 173. ИНТЕРЬЕР САН—СЕВЕРО, НЕАПОЛЬ.

СТИЛЬ БАРОККО. Реакция холодного классицизма конца шестнадцатого века проявилась в последующий период в беззаконной и вульгарной экстравагантности так называемого стиля барокко. Богатый орден иезуитов внес печально известный вклад в падение архитектурного вкуса. Большинство церквей иезуитов и многие другие, не принадлежащие ордену, но следующие его пагубному примеру, являются памятниками дурного вкуса и претенциозного притворства. Разбитые и изогнутые фронтоны, огромные свитки, тяжелой лепниной, плохо-прикладной скульптуры в преувеличенных взглядов, и общее пренебрежение архитектурным приличия характеризуется этот период, особенно в его церковной архитектуры, к которой стиле именем *иезуит* часто применяется. Фальшивый мрамор и тяжелая и чрезмерная позолота были повсеместны (рис. 173). К. Мадерна (1556-1629), Лоренцо Бернини (1589-1680) и Ф. Борромини (1599-1667) были худшими нарушителями того периода, хотя Бернини был художником несомненных способностей, о чем свидетельствуют его колоннады или атриум перед собором Святого Петра. Были, однако, архитекторы с более чистым вкусом, чьи работы даже в ту развращенную эпоху были достойны восхищения.



РИС. 174. ЦЕРКОВЬ Сан—М. ДЕЛЛА САЛЮТЕ, ВЕНЕЦИЯ.

ЦЕРКВИ В СТИЛЕ БАРОККО. Стиль барокко преобладал в церковной архитектуре почти два столетия. Большинство церквей представляют собой разновидности крестообразного плана, увенчанные высоким куполом, который обычно является лучшей частью дизайна. Повсюду в этих церквях проявляются пороки того периода, особенно в их фасадах и внутреннем убранстве. **С. М. делла Виттория**, Мадерна, и **Sta. Агнесе**, Борромини, как в Риме, являются примерами стиля. Неаполь особенно богат церквями в стиле барокко (рис. 173), некоторые из которых, такие как **Джезу Нуово** (1584), представляют собой величественные и заслуживающие доверия проекты. Купольная церковь **С. М. делла Салюте** Венеции (1631) работы Лонгены также представляет собой величественное сооружение в превосходном стиле (рис. 174), и кое-где другие церкви представляют собой исключения из преобладающей низменности архитектуры. Особенно предосудительным было массовое уродование существующих памятников путем безжалостной реконструкции, как в С. Иоанна Латеранского в Риме, соборах Феррары и Равенны и многих других.

ДВОРЦЫ. Как правило, они превосходили церкви и нередко представляли собой впечатляющие и достойные сооружения. Два лучших примера в Риме - это **П. Боргезе** работы **Мартино Лунги Старшего** (1590) с прекрасной придворной аркадой на спаренных дорических и ионических колоннах и **П. Барберини** работы Мадерны и Борромини с эллиптической лестницей работы Бернини, один из немногих дворцов в Италии с выступающими боковыми крыльями. В Венеции Лонгена во дворцах **Реццонико** и **Пезаро** (1650-80) продемонстрировал свою свободу от манерности эпохи, успешно воспроизведя богато украшенный, но исполненный достоинства стиль Сансовино (см. [стр. 301](#)). В Неаполе Д. Фонтана, чьи работы перекликаются с периодом барокко, создал в **Королевском дворце**

(1600) и **Королевском музее** (1586-1615) проекты значительного достоинства, в некоторых отношениях превосходящие его папские резиденции в Риме. На загородных виллах, таких как виллы **Альбани** и **Боргезе** близ Рима, показной стиль Упадка нашел свободное и близкое по духу выражение.

БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ПАМЯТНИКИ. В немногих зданиях восемнадцатого века, достойных упоминания, заметна реакция на экстравагантность семнадцатого века, проявляющаяся в величественной корректности экстерьеров и несколько холодноватом великолепии интерьеров. Наиболее заметной работой этого периода является **Королевский дворец в Казерте** работы *Ван Вителли* (1752), архитектора с большим вкусом и изобретательностью, учитывая его время. Этот огромный дворец, 800 квадратных футов, включает четыре мелких суда, и особенно замечательной для простой если однообразной достоинства стройный внешний вид и эффективное планирование его три восьмиугольные прихожие, нарядная часовня и парадная лестница. Лестницы, действительно, были одними из наиболее удачных элементов поздней итальянской архитектуры, как в **Королевской скале** Ватикана, так и во дворцах Корсини, Браски и Барберини в Риме, Королевском дворце в Неаполе и т.д.

В церковной архитектуре **восточный фасад** церкви **Святого Иоанна Латеранского** в Риме, работы *Галилея* (1734), и весь **экстерьер of S. M. Maggiore**, by *Ферда. Фуга* (1743) - примечательный дизайн: первая представляет собой особенно мощную концепцию, сочетающую колоссальный порядок с двумя меньшими порядками в наложенных друг на друга *лоджиях*, но омрачена чрезмерным масштабом статуй, венчающих ее. **Фонтан Треви**, задуманный во многом в том же духе (1735, *Никкола Сальви*), является ярким произведением декоративной архитектуры. Ризница собора Святого Петра работы *Маркионне* (1775) также заслуживает упоминания как монументальное и небезыңтересное произведение. В первые годы нынешнего столетия **Браччо Нуово** в Ватикане работы *Стерна*, внушительная церковь **Сан Франческо ди Паола** в Неаполе работы *Бьянки*, частично имитирующая Пантеон, и большой **театр Сан Карло** в Неаполе демонстрируют тот же холодный классический дух, не совсем лишенный достоинств, но лишенный подлинной оригинальности и свободы концепции.

КОЛОКОЛЬНИ. Колокольни эпохи Возрождения и упадка заслуживают хотя бы мимолетного упоминания, хотя они не многочисленны и не часто представляют заметный интерес. Картина *Мартино Лунги* "**Кампидольо** (Капитолий) в Риме" является хорошим примером классического типа. Венеция обладает рядом изящных и высоких колоколен, как правило, кирпичных с мраморными ступенями, лучшими примерами которых являются верхняя часть **колокольни Святого Марка** и башня Сан-Джорджо Маджоре.

Упадок достиг того, к чему стремился ранний Ренессанс — возрождения римских форм. Но это уже не было Возрождением; это было ветхое искусство, лишенное воображения, скованное рабскими подражаниями, копирующее букву, а не дух античного дизайна. Именно ошибочное и низменное поклонение прецеденту толкнуло архитектуру на путь упадка и привело к появлению чудовищных произведений семнадцатого века.

ПАМЯТНИКИ (в основном в дополнение к тем, которые упомянуты в тексте). 15 ВЕК— Флоренция: Больница для подкидышей (Инноченти), 1421; Старая ризница и монастырь С. Лоренцо; П. Кваратези, 1440; монастыри в Sta. Кроче и Чертоза, все кисти Брунеллески; фасад С. М. Новелла, Альберти, 1456; Бадиа во Фьезоле, по эскизам Брунеллески, 1462; Двор П. Веккьо, Микелоцци, 1464 (измененный и дополненный, 1565); П. Гуаданьи, Кронака, 1490; Зал 500 в П. Веккьо, того же, 1495.—ВЕНЕЦИЯ: С. Заккария, *Мартино Ломбардо*, 1457-1515; С.

Микеле, по Моро Ломбардо, 1466; С. М. дель Орто, 1473; С. Джованни Крисостомо, работа Моро Ломбардо, атриум С. Giovanni Evangelista, Procurazie Vecchie, all 1481; Scuola di S. Марко, кисти Мартино Ломбардо, 1490; П. Дарио; П. Корнер-Спинелли.—ФЕРРАРА: П. Скифаноха, 1469; П. Скрофа или Костабили, 1485; С. М. ин Вадо, П. деи Диаманти, П. Бевилаква, С. Франческо, С. Бенедетто, С. Кристофоро, все 1490-1500.—Милан: Ospedale Grande (или Маджоре), начатый в 1457 Филарете, продолженный Браманте, около 1480-90 (великий двор Ричини, 17 век); С. М. делле Грации, Э. конец, Ризница С. Сатири, S. М. presso S. Celso, все работы Браманте, 1477-1499.—Рим: С. Пьетро в Монторио, 1472; С. М. дель Пополо, 1475?; Сикстинская капелла Ватикана, 1475; С. Агостино, 1483.—СИЕННА: Лоджия дель Папа и П. Неруччи, 1460; П. дель Говерно, 1469-1500; П. Спаннокки, 1470; Sta. Катарина, 1490, ди Бастиано и Федериги, церковь позже Перуцци; Библиотека в соборе Л. Марины, 1497; Оратория С. Бернардино, Туррапили, 1496.—ПЬЕНЦА: Кафедральный собор, епископский дворец (Весковадо), П. Пабблико, все ок. 1460, Б. ди Лоренцо (или Росселини?). В ДРУГИХ МЕСТАХ (в хронологическом порядке): Арка Альфонсо, Неаполь, 1443 г., работы П. ди Мартино; Оратория С. Бернардино, Перуджа, работы ди Дуччо, 1461; Церковь над Каса-Санта, Лорето, 1465-1526; П. дель Консильо в Вероне, работы Фра Джокондо, 1476; Капелла Коллеони, Бергамо, 1476; С. М. ин Органо, Верона, 1481; Порта Капуана, Неаполь, работы Джулио. да Маджано, 1484; Мадонна делла Кроче, Крема, Б. Баттальи, 1490-1556; Мадонна ди Кампанья и С. Систо, Пьяченца, обе 1492-1511; П. Бевилаква, Болонья, автор Нарди, 1492 (?); П. Гравина, Неаполь; П. Фава, Болонья; П. Преторио, Лукка; С. М. деи Мираколи Брешиа; все в конце 15 века.

16 ВЕК—Рим: П. Сора, 1501; С. М. делла Паче и монастырь, 1504, оба Браманте (фасад церкви П. да Кортон, 17 век); С. М. ди Лорето, 1507, А. да Сан Галло Старший; П. Видони, Рафаэль; П. Ланте, 1520; Винья Папа Джулио, 1534, Перуцци; П. деи Консерватори, 1540 и П. дель Сенаторе, 1563 (оба на Капитолии), М. Анджело, Виньола и делла Порта; Сикстинская капелла в Сан-М. Маджоре, 1590; Сан-Андреа делла Валле, 1591, работы Оливьери (фасад, 1670, работы Райнальди).—ФЛОРЕНЦИЯ: Капелла Медичи в Сан-Лоренцо, новая ризница того же города и Лаврентийская библиотека, все работы М. Анджело, 1529-40; Меркато Нуово, 1547, Б. Тассо; П. дельи Уффици, 1560-70, Вазари; П. Джуньи, 1560-8.—ВЕНЕЦИЯ: П. Камерлинги, 1525, Бергамаско; С. Франческо делла Винья, Сансовино, 1539; фасад Палладио, 1568; Зекка или Монетный двор, 1536; и Лоджетта Кампаниле, 1540, Сансовино²⁵, Новая прокурация, 1584, Скамоцци.—ВЕРОНА: Капелла Пеллегрини в S. Bernardino, 1514; City Gates, by Sammichele, 1530-40 (Porte Nuova, Stuppa, S. Zeno, S. Giorgio).—ВИЧЕНЦА: П. Порто, 1552; Олимпийский театр, 1580; оба Палладио.—ГЕНУЯ: П. Андреа Дориа, Монторсоли, 1529; П. Дукале, Пенноне, 1550; П. Леркари, П. Спинола, П. Саули, П. Марчелло Дураццо, все работы Гал. Alessi, cir. 1550; Sta. Аннунциата, 1587, работы делла Порта; Лоджия Банчи, конец 16 века.—В ДРУГИХ МЕСТАХ (в хронологическом порядке). П. Роверелла, Феррара, 1508; П. дель Магнифико, Сиена, 1508, Коццарелли; П. Коммунале, Брешиа, 1508, Форментоне; П. Альбергати, Болонья, 1510; П. Ducale, Mantua, 1520-40; P. Giustiniani, Padua, by Falconetto, 1524; Ospedale del Ceppo, Pistoia, 1525; Madonna delle Grazie, Pistoia, by Vitoni, 1535; P. Buoncampagni-Ludovisi, Bologna, 1545; Cathedral, Padua, 1550, by Righetti and della Valle, after M. Angelo; P. Бернардини, 1560 г., и П. Дукале, 1578 г., в Лукке, оба работы Амманати.

17 ВЕК: Часовня принцев в Сан-Лоренцо, Флоренция, 1604, работы Нигетти; Сан-Пьетро, Болонья, 1605; Сан-Андреа делле Фратте, Рим, 1612; Вилла Боргезе, Рим, 1616, работы Вазанцио; П. Контарини делле Скриньи, Венеция, работы Скамоцци; Бадиа во Флоренции, перестроена в 1625 году Сегалони; С. Игнацио, Рим, 1626-85; Музей Капитолия, Рим, 1644-50;

Церковь Гли Скальци, Венеция, 1649; П. Пезаро, Венеция, кисти Лонгены, 1650; С. Мойзе, Венеция, 1668; Дворец Брера, Милан; С. М. Зобениго, Венеция, 1680; Догана ди Маре, Венеция, 1686, кисти Беноне; Санти Апостоли, Рим.

18-й и начало 19-го века: Джезуати, Венеция, 1715-30; С. Джеремиа, Венеция, 1753, кисти Корбеллини; П. Браски, Рим, кисти Морелли, 1790; Новая фабрика, Венеция, 1810.

24. См. Приложение С.

25. См. Приложение В.

ГЛАВА XXII.

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Фергюссон, Мюнц, Палустре. Также Берти, *Памятник эпохи Возрождения во Франции*. Château, *Histoire et caractères de l'architecture en France*. Daly, *Motifs historiques d'architecture et de sculpture*. De Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*. Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*. Lübke, *Geschichte der Renaissance in Frankreich*. Мэтьюз, *Возрождение при королях Валуа*. Palustre, *La Renaissance en France*. Паттисон, *Возрождение изобразительного искусства во Франции*. Rouyer et Darcel, *L'Art architectural en France*. Sauvageot, *Choix de palais, châteaux, hôtels, et maisons de France*.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ХАРАКТЕР. Жизненная сила и богатство готического стиля во Франции, даже в период его упадка в пятнадцатом веке, долгое время стояли на пути какого-либо общего внедрения классических форм. Когда наступил Ренессанс, он был привезен из-за границы, привезен из Италии королем и знатью. Он пережил затяжной переходный этап, в течение которого национальные готические формы и традиции живописно смешались с формами и традициями эпохи Возрождения. Кампании Карла VIII (1489 г.), Людовика XII (1499 г.) и Франциска I. (1515 г.) в подтверждение своих притязаний на троны Неаполя и Милана привели этих монархов и их знать в соприкосновение с великолепной материальной и художественной цивилизацией Италии, находившейся тогда в самом разгаре созревающего Возрождения. Они вернулись во Францию, преисполненные честолюбивого намерения соперничать с великолепными дворцами и садами Италии, взяв с собой итальянских художников, чтобы обучать их искусству французов. Но хотя эти итальянцы успешно внедрились во французскую архитектуру множество классических элементов и деталей, им полностью не удалось превзойти французских мастеров-каменщиков и *портных де Пьера* в вопросах планирования и общей композиции. Следовательно, архитектура Франции раннего Возрождения совершенно не похожа на итальянскую, от которой она унаследовала лишь незначительные детали и определенную широту духа.

ПЕРИОДЫ. Французский Ренессанс и последовавшие за ним события можно в общих чертах разделить на три периода, с подразделениями, более или менее тесно совпадающими с различными правлениями, следующим образом:

I. ПЕРИОД ВАЛУА, или собственно Ренессанс, 1483-1589, подразделяется на:

а. ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД, включающий правление Карла VIII. и Людовика XII (1483-1515), и первые годы правления Франциска I. Для него характерно живописное сочетание классических деталей с готическими концепциями.

б. Стилль Франциска I., или раннего Возрождения, примерно с 1520 года до смерти этого короля в 1547 году; отличается замечательным разнообразием, изяществом композиции и красотой деталей.

с. Продвинутый Ренессанс, включающий правление Генриха II (1547), Франциска II (1559), Карла IX (1560) и Генриха III (1574-89); отмечен постепенным принятием классических порядков и снижением изящества и богатства орнамента.

II. БУРБОНСКИЙ ИЛИ КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД (1589-1715):

а. Стилль Генриха IV., охватывающий его правление и частично правление Людовика XIII. (1610-45), использующий ордена и другие классические формы с несколько тяжелым, витиеватым орнаментом.

б. Стилль Людовика XIV., начинающийся в предыдущее правление и продолжающийся до правления Людовика XIV. (1645-1715); великая эпоха классической архитектуры во Франции, соответствующая палладианскому стиллю в Италии.

III. ПЕРИОД УПАДКА ИЛИ РОКОКО, соответствующий правлению Людовика XV (1715-74); отмечен помпезной экстравагантностью и капризностью.

В этот период началась реакция на более строгий классицизм, приведшая к стиллям Людовика XVI. и об Империи, о которой мы поговорим в более поздней главе.

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД. Уже в 1475 году новый стилль появился в алтарях, гробницах и ширмах, созданных французскими резчиками в сотрудничестве с итальянскими мастерами. Усыпальница, воздвигнутая Карлом Анжуйским своему отцу в соборе Ле-Мана (1475, автор *Франческо Лорана*), часовня Святого Лазаря в соборе Марселя (1483) и усыпальница детей Карла VIII. примером может служить собор в Туре (1506) работы *Мишеля Коломба*, величайшего художника своего времени во Франции. Школы Руана и Тура были особенно выдающимися в произведениях такого рода, отмеченных буйной фантазией и большой тонкостью исполнения. В церковной архитектуре долгое время доминировали готические традиции, несмотря на большое количество итальянских прелатов во Франции. Именно в *замках*, дворцах и жилых помещениях новый стилль достиг своих самых заметных триумфов.

EARLY CHÂTEAUX. В замке Карла VIII в Амбуге на Луаре мало следов итальянского влияния. Это было при Людовике XII. по-настоящему началась трансформация французской архитектуры. **Замок Гайон** (от которого, к сожалению, в Школе изящных искусств в Париже сохранились лишь фрагменты), построенный для кардинала Жоржа Амбугского между 1497 и 1509 годами *Пьером Фаином*, был шедевром руанской школы. Он представлял собой любопытную смесь стилей, с его неправильной планировкой, рвом, подъемным мостом и круглыми угловыми башнями, высокими крышами, башенками и слуховыми окнами, которые придавали ему, несмотря на множество деталей эпохи Возрождения, средневековую живописность. **Замок Блуа** (восточное и южное крыло нынешней группы), построенный для Людовика XII. около 1500 года был первым из замечательной серии королевских дворцов, составляющих славу французской архитектуры. Новое влияние проявляется скорее в горизонтальных линиях и плоских, цельных фасадах из кирпича и камня, чем в архитектурных деталях (рис. 175). **Герцогский дворец** в Нанси и **Отель де Вилль** в Орлеане работы *Виарта* демонстрируют схожее сочетание классического и средневекового стилей.



РИС. 175.—БЛУА, ПРИДВОРНЫЙ ФАСАД ФЛИГЕЛЯ ЛЮДОВИКА XII.

СТИЛЬ ФРАНЦИСКА I. В начале правления этого монарха и частично под руководством итальянских художников, таких как *il Rosso*, Серлио и Приматиччо, классические элементы начали доминировать в общей композиции, а готические детали быстро исчезли. В замках и дворцах этого периода была принята простая и эффективная система внешнего оформления. Тонко отлитые ленточные выступы на подоконниках и верхушках окон отмечали разные этажи и были пересечены системой почти столь же важных вертикальных линий, образованных наложенными друг на друга пилястрами, обрамляющими окна непрерывно от подвала до крыши. Фасад венчал небольшой карниз и открытая балюстрада, над которыми возвышалась крутая и высокая крыша, разнообразимая замысловатыми слуховыми окнами, которые были украшены фронтонами и остроконечными выступами (рис. 178). Стройные пилястры, выполненные в виде длинных панелей, украшенных необычайной красоты арабесками, или с балясинами, похожими на канделябры, были предпочтительнее колонн и снабжались изящными капителями коринфского типа. Лепнина была мелкой и украшенной богатой резьбой; фронтоны были заменены крутыми фронтонами, а средниковые окна с каменными перекладинами были заменены более простыми итальянскими проемами. В более ранних памятниках готические детали все еще иногда использовались; а круглые

угловые башни, высокие мансардные окна и многочисленные башенки и шпиль появляются даже в замках более позднего времени.

ЦЕРКВИ. Церковной архитектуре при Франциске I уделялось лишь скудное внимание, и в той мере, в какой она практиковалась, она все еще цепко придерживалась готических принципов. Среди немногих важных церквей этого периода можно упомянуть **Сент-Этьен-дю-Мон** в Париже (1517-38), в котором классические и готические черты присутствуют почти в равных пропорциях; восточный конец **Сен-Пьер**, в Кане, с богатой внешней резьбой; и большая приходская церковь **Сент-Эташ** в Париже (1532, *Лемерсье*), в которой план и конструкция чисто готические, в то время как детали повсюду принадлежат новому стилю, хотя и без учета духа и пропорций классического искусства. Новые фасады были также построены для ряда уже существующих церквей, среди которых **выделяется Сен-Мишель** в Дижоне с его обширной порталной аркой и внушительными башнями. Готические башни Турского собора были дополнены ренессансными фонарями или звонницами, северная - в 1507 году, южная - в 1547 году.



РИС. 176. ЛЕСТНИЧНАЯ БАШНЯ, БЛУА.

ДВОРЦЫ. К дворцу в Блуа, построенному его предшественником Франциском I., пристроили северное и западное крыло, завершив придворную часть. Северное крыло - один из шедевров этого стиля, представляющий ко двору простую и эффектную композицию с

богатым, но слегка выступающим карнизом и высокой крышей с замысловатыми мансардными окнами. Этот фасад разделен на две неравные части открытой **лестничной башней** (рис. 176), *шедевром* как по смелости конструкции, так и по изяществу и богатству резьбы. Внешний фасад этого крыла представляет собой менее богато украшенный, но более энергичный дизайн, увенчанный непрерывной открытой лоджией под крышей. Более обширным, чем Блуа, был **Фонтенбло**, любимая резиденция короля и многих его преемников. Частично повторяя неправильный план монастыря, который он заменил, другие его части были расположены более симметрично, в то время как внешне все было выдержано в несколько строгом, полуклассическом стиле, без особых украшений. Однако внутри этот дворец, построенный в 1528 году *Жилем Ле Бретоном*, был в то время самым великолепным во Франции, особенно примечательна галерея Франциска I. **Замок в Сен-Жермене**, недалеко от Парижа (1539, *Пьер Шамбиз*), имеет совершенно иной характер. Построенный в основном из кирпича, с плоской балюстрадной крышей и глубокими контрфорсами, несущими три ряда арок, он не является ни готическим, ни классическим, ни крепостью, ни дворцом по внешнему виду, но представляет собой совершенно уникальную концепцию.

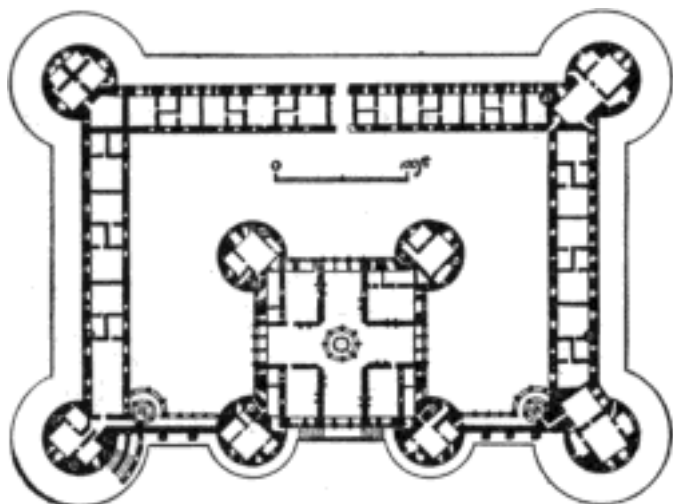


РИС. 177. ПЛАН ШАМБОРА.

Сельские замки и охотничьи домики, возведенные Франциском I. демонстрируют величайшее разнообразие планировки и отделки, свидетельствуя об изобретательности французского гения, выражающего себя на новообретенном языке, формальные каноны которого он презирал. Главным из них является **замок Шамбор** (рис. 177, 178) — “Фата-Моргана посреди дикой лесной чащи”, выражаясь языком Любке. Это необычное сооружение, напоминающее в плане феодальный замок с навесными стенами, бастионами, рвом и донжоном, по своей архитектурной обработке является дворцом с аркадами, башнями с открытыми лестницами, благородной двойной винтовой лестницей, заканчивающейся изящным фонарем, и крышей самой ошеломляющей сложности из башен, дымовых труб и мансардных окон (1526, *Пьер ле Непве*). Заслуживают упоминания охотничьи домики Ла Мюэтт и Шалво, а также так называемый **Мадридский замок** - все три были снесены во время революции или после нее, особенно - последний. Он состоял из двух прямоугольных павильонов, соединенных высоким банкетным залом и украшенных снаружи аркадами во флорентийском стиле, а также медальонами и рельефами работы делла Роббиа (1527, *Гадьер*).

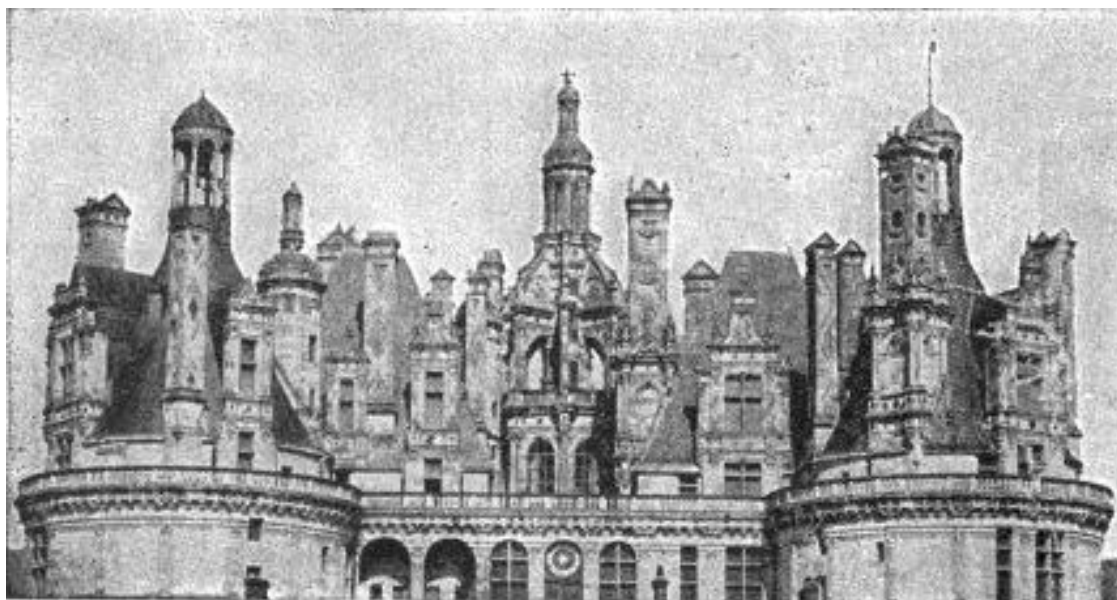


РИС. 178.ВИД На ШАМБОР.

ЛУВР. Безусловно, самым важным из всех архитектурных начинаний этого царствования по конечным результатам, если не по первоначальному размаху, было начало строительства нового дворца, который должен был заменить старый готический укрепленный дворец Лувра. Для выполнения этой задачи Пьер Леско был вызван в 1542 году, а фактически строительные работы начались в 1546 году. Новый дворец, выполненный в роскошном и удивительно достойном классическом стиле, должен был занимать именно территорию разрушенной крепости. Однако с самого начала была выполнена только юго-западная половина, включающая две стороны двора (рис. 179). Более поздним монархам оставалось усовершенствовать первоначальную схему и, в конечном счете, достроить в конце нынешнего столетия самую обширную и красивую из всех королевских резиденций Европы. (См. рис. [181](#), [208](#), [209](#).)



РИС. 179. ДЕТАЛЬ ДВОРА ЛУВРА, ПАРИЖ.

Нехватка места не позволяет сделать ничего, кроме мимолетного упоминания о сельских замках знати, соперничающих с королевскими. Среди них можно упомянуть Бери, Ларошфуко, Бурназеля и, особенно, **Азэ-ле-Ридо (1520)** и Шенонсо (1515-23), которые демонстрируют ту любовь к сельским удовольствиям, ту ненависть к городу и его замкнутости, которые так отличают французов от итальянского Возрождения.....

ДРУГИЕ ЗДАНИЯ. **Отель-де-Виль** (ратуша) Парижа, начатый во время этого правления по планам *Доменико ди Кортон* (?) и завершенный при Генрихе IV, был самым важным зданием класса, который в более поздние периоды насчитывал множество интересных сооружений. Ратуша **Божанси** (1527) - одно из лучших небольших общественных зданий Франции, и по элегантному оформлению простого двухэтажного фасада его можно сравнить с **Домом Франсуа I**. в Париже. Раньше он стоял в Море, откуда был перевезен в Париж и восстановлен около 1830 года в несколько измененном виде. Крупных городских домов этого периода множество; мы можем упомянуть только отель Carnavalet в Париже; Отель Bourgtheroude в Руане; Отель d'Escoville в Кане; дворец архиепископа в Сансе и ряд домов в Орлеане. **Гробница Людовика XII**. в Сен-Дени заслуживает особого упоминания своими прекрасными пропорциями и арабесками.

ПРОДВИНУТЫЙ РЕНЕССАНС. К середине шестнадцатого века новый стиль во многом утратил свое прежнее очарование. Приказы, применявшиеся все чаще, все больше и больше соответствовали античным прецедентам. Фасады стали более плоскими и простыми, карнизы - более выраженными, арки - более римскими по обработке, а более тяжелый стиль резьбы занял место изящных арабесок предшествующей эпохи. Правление Генриха II (1547-

59) и Карла IX (1560-74) особенно отличалось трудами трех знаменитых архитекторов: *Пьера Леско* (1515-78), который продолжил работу над юго-западным углом Лувра; *Жана Буллана* (1515-78), которому обязаны правое крыло Экуэна и портик с колоссальными коринфскими колоннами в левом крыле того же самого, построенный при Франциске I.; и, наконец, *Филибера де л'Орме* (1515-70). *Жан Гужон* (1510-72) также выполнил в этот период большинство замечательных архитектурных скульптур, которые сделали его имя одним из самых прославленных в анналах французского искусства. Главным творением де л'Орма был дворец **Тюильри**, построенный при Карле IX. для Катерины Медичи, недалеко от Лувра, с которым она в конечном счете была соединена длинной галереей. Из обширного плана, задуманного для этого дворца и включающего в себя череду дворов и крыльев, была возведена только часть одной стороны (1564-72). Он состоял из куполообразного павильона, окруженного низкими крыльями высотой всего в полтора этажа, к которым при Генрихе IV были пристроены два этажа, что придавало дизайну большое преимущество. Еще одним шедевром стал **замок Анет**, построенный в 1552 году Генрихом II. посвящается Диане де Пуатье, от которой, к сожалению, сохранились лишь фрагменты. Это красивое здание, сохранившее полувоенный ров и бастионы феодальных традиций, было спланировано с классической симметрией, украшено наложенными друг на друга орденами, придворными аркадами и прямоугольными угловыми павильонами, а также снабжено куполообразной крестообразной часовней, самой ранней в своем классе во Франции. Все детали были необычайно чистыми и правильными, с достаточным количеством свободы и разнообразия, чтобы придать очарование, отсутствующее в более поздних работах того периода. Ко времени правления Генриха II относятся также замки Анси-ле-Фран, Верней, Шантийи ("малый замок" Буллана), банкетный зал над мостом в Шенонсо (1556), несколько известных резиденций в Тулузе и гробница Франциска I. в Сен-Дени. Замки **Пайи** и **Сюлли**, отличающиеся строгостью и монументальностью своей композиции, важными элементами которой являются ордена, относятся ко времени правления Карла IX. Вместе с уже упомянутым Тюильри.

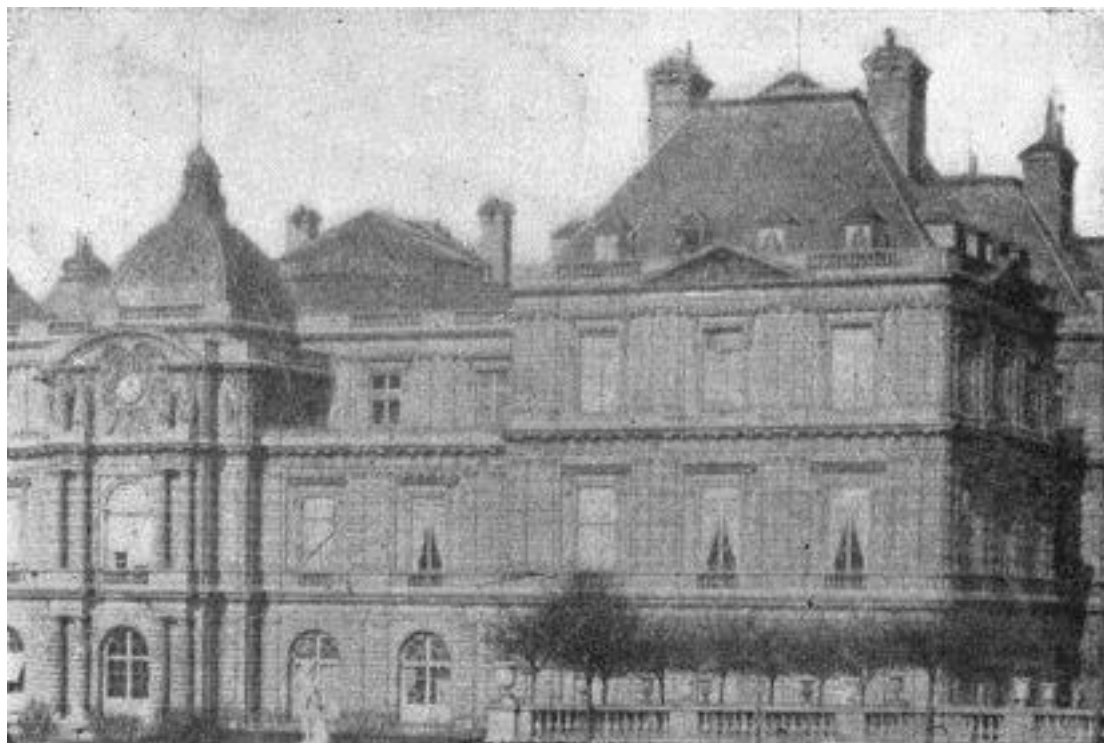


РИС. 180.—ЛЮКСЕМБУРГ, ПАРИЖ.

КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД: ГЕНРИХ IV. При этом энергичном, но капризном монархе (1589-1610) и его флорентийской королеве Марии де Медичи архитектура вступила в новый период активности и новую стадию развития. Лишенный очарования раннего Возрождения или величия эпохи Людовика XIV, он имеет привкус барокко, частично обусловленный влиянием Марии де Медичи и ее итальянских прелатов, а частично итальянской подготовкой многих французских архитекторов. Величайшей работой этого периода было расширение Тюильри *Ж. Б. дю Серсо*, а также завершение *Метезо* и другими строительство длинной галереи вдоль Сены, начатое при Генрихе II с целью соединения Тюильри с Лувром. В этой части работы колоссальные заказы использовались с безразличным эффектом. Следующим по важности было добавление к Фонтенбло большого двора на востоке, чей относительно тихий и величественный стиль создает меньший контраст, чем можно было ожидать, с другими крыльями и дворами времен Франциска I. Более удачным в архитектурном отношении, чем любой из вышеперечисленных, был **Люксембургский дворец**, построенный для королевы *Саломоном Де Броссом* в 1616 году (рис. 180). Его план представляет собой любимое французское расположение главного здания, отделенного от улицы садом или двором, последний с трех сторон окружен низкими флигелями, в которых расположены пристройки. Внешне рустованные орнаменты напоминают сад перед домом Питти во Флоренции; но масштаб меньше, а выступающие павильоны и высокие крыши придают ему изящество и живописность, отсутствующие во флорентийской модели. **Королевская площадь** в Париже и замок Бомениль иллюстрируют тип кирпично-каменной архитектуры, вошедший в моду в то время, когда каменные коуины украшают окна и углы, а ордена обычно отсутствуют.

При Людовике XIII. Тюильри были расширены на север, а Лувр, построенный Леско, был увеличен в размерах вдвое по проекту архитектора *Лемерсье*, пристроен Павильон Орлога, образующий центр увеличенного фасада двора.

ЦЕРКВИ. К этому правлению принадлежат также важнейшие церкви того периода. Церковь **Святого Павла-St. "Луи"** в Париже (1627, автор *Дерран*) демонстрирует худшие недостатки того времени в перегруженном и бессмысленном оформлении своего неинтересного фасада. Его внутренний купол - самый ранний в Париже. Намного лучше была часовня **Сорбонны**, хорошо спроектированная купольная церковь *Лемерсье*, с трезвым и уместным внешним видом, украшенным наложенными друг на друга орденами.

ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ЛЮДОВИКА XIV. Это была эпоха замечательной литературной и художественной деятельности, помпезной и педантичной во многих своих проявлениях, но отличавшейся также произведениями очень высокого уровня. Хотя архитектура этого периода была современна итальянскому барокко — Бернини был гостем Людовика XIV, — она была свободна от дикой экстравагантности этого стиля. Своим часто холодным и корректным достоинством он скорее напоминал Палладио, широко используя ордена во внешнем дизайне и тяготея скорее к монотонности, чем к перегруженному декору. В дизайне интерьера было больше легкости и каприза. Папье-маше и лепнина свободно использовались в причудливом стиле рельефного орнамента в виде свитков, венков, раковин и т.д., а также широко использовались декоративные панели. От тривиальности целое спасали только управляющие линии архитектуры, обрамлявшей его. Но оно больше подходило для кабинетной работы или красоты будуара, чем для монументальных интерьеров. **Галерея д'Аполлон**, построенная во время этого правления вместо Маленькой галереи в Лувре, однако, избежала этого упрека благодаря роскошному достоинству своего интерьера.

ВЕРСАЛЬ. Это огромное сооружение, построенное вокруг уже существующей виллы Людовика XIII, было работой *Левау* и *Ж. Х. Мансара* (1647-1708). Его возведение вместе с

закладкой великолепного парка почти исчерпало ресурсы королевства, но результаты были совершенно несоизмеримы с затратами. Несмотря на его обширность, его внешний вид зауражен; ордена используются с исключительной монотонностью, которую не компенсируют глубокие разрывы и выступы главного фасада. Здесь нет контролирующей или доминирующей черты; нет подходящего входа или подхода; парадные лестницы плохо расположены и с ними недостойно обращаются, а различные элементы планировки сочетаются с исключительным отсутствием обычного французского чувства монументальности и рациональности расположения. Часовня, безусловно, является лучшим элементом дизайна.

Гораздо более успешным было завершение строительства Лувра в 1688 году по проекту придворного врача Клода Перро, чьи планы, к счастью, были приняты с предпочтением Бернини. Для восточного фасада он спроектировал великолепную коринфскую колоннаду длиной почти 600 футов со спаренными колоннами на простом высоком цоколе, с центральным фронтоном и концевыми павильонами (рис. 181). Все это в целом образует один из самых впечатляющих существующих фасадов; но это всего лишь украшение, не имеющее никакого практического отношения к зданию, стоящему за ним. Его высота потребовала пристройки третьего этажа, чтобы соответствовать ему с северной и южной сторон двора, который, таким образом, был завершен вчетверо по сравнению с первоначальной площадью, предложенной Леско. К счастью, стиль работ Леско был сохранен на всех фасадах двора, в то время как внешне колоннада напоминала о себе на южном фасаде колоссальным порядком пилястр. Лувр, построенный Людовиком XIV. это был величественный и благородный дворец, примечательный как непревзойденным мастерством скульптур Жана Гужона, так и достоинством и красотой своей архитектуры. Взятый в связи с Тюильри, он не имел себе равных ни в одном дворце Европы, кроме Ватикана.



РИС. 181. КОЛОННАДА ЛУВРА.

ДРУГИЕ ЗДАНИЯ. Людовику XIV. также из-за огромного, но неинтересного **Отеля инвалидов** или приюта для ветеранов в Париже Ж. Х. Мансара. К часовне этого учреждения в 1680-1706 годах был пристроен знаменитый **Купол** дома инвалидов, шедевр того же архитектора. В плане он чем—то напоминает схему собора Святого Петра Браманте - греческий крест с купольными часовнями по четырем углам и куполом в центре. Внешний вид (рис. 182) с

высоким позолоченным куполом на высоком барабане, украшенном зацепленными колоннами, несколько высоковат для своей ширины, но представляет собой гармоничный и впечатляющий дизайн; а интерьер, хотя и несколько холодный, элегантен и хорошо сбалансирован. Главным новшеством в дизайне стало широкое отделение внутреннего каменного купола от высокого внешнего декоративного купола и фонаря из дерева, это разделение было разработано с учетом противоречивых требований к внутреннему и внешнему эффекту. Этому же архитектору принадлежит формальное однообразие **Вандомской площади**, все окружающие ее дома выполнены в единой архитектуре с колоссальными пилястрами, одновременно монументальными и неуместными. Одним из самых приятных проектов того времени является **замок Мезон** (1658) *Ф. Мансара*, дяди Ж. Х. Мансара. При этом пропорции центрального и конечного павильонов, массивность и линии крутой крыши *в стиле Мансарды*, простое и эффективное использование орнаментов и утонченность всех деталей придают интерьеру изящество, редкое для современных работ. Те же качества проявляются и в **Валь-де-Грас** работы Ф. Мансара и Лемерсье, купольной церкви превосходных пропорций, построенной при Людовике XIII. Нехватка места не позволяет упоминать о других зданиях этого периода.



РИС. 182.—КУПОЛ ДОМА ИНВАЛИДОВ.

УПАДОК. При Людовике XV. педантизм классического периода уступил место затяжной борьбе между вседозволенностью и строжайшей классической корректностью. Внешний дизайн того времени часто был еще более неинтересным и голым, чем при Людовике XIV; в то время как, с другой стороны, внутреннее убранство доходило до крайней экстравагантности и пренебрежения конструктивными приличиями. Искривленные линии и переполненные завитки, раковины и пальмовые листья украшали каминные полки, карнизы и потолки, почти полностью вытесняя прямые линии.

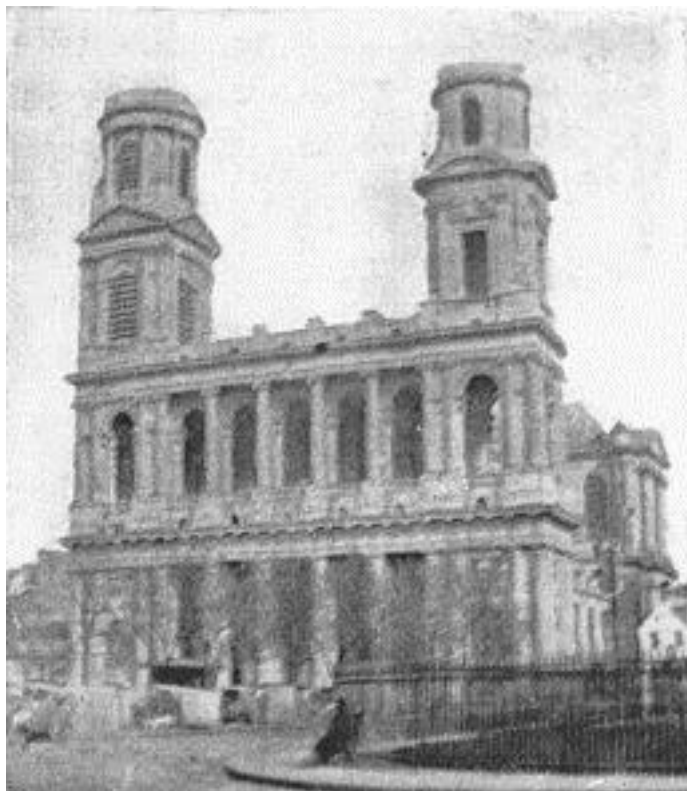


РИС. 183.—ФАСАД ЦЕРКВИ СЕН-СЮЛЬПИС, ПАРИЖ.

Хотя эти тенденции преобладали во многих направлениях, противоположное течение сурового классицизма проявилось в проектах ряда важных общественных зданий, в которых стремились скопировать величие древнеримских колоннад и аркад. Важная церковь **Сен-Сюльпис** в Париже (рис. 183) является прекрасным примером этого. Его интерьер, построенный в предыдущем столетии, хорошо спроектирован, но ни в коем случае не является примечательной композицией по итальянским образцам. С другой стороны, фасад, пристроенный в 1755 году *Сервандони*, является одним из самых ярких архитектурных объектов в городе. Это правильная и пропорциональная классическая двухэтажная композиция — ионическая аркада над дорической колоннадой, увенчанная двумя боковыми башенками. О других памятниках этого классического возрождения будет рассказано в главе XXV.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПЛОЩАДИ. Большое внимание уделялось украшению открытых пространств в городах, для чего превосходно подходил классический стиль. Самая важная работа такого рода была проведена на северной стороне площади Согласия в Париже. Эта великолепная площадь, возможно, в целом самая красивая в Европе (хотя многие из ее лучших черт относятся к более позднему времени), в то время была украшена двумя

монументальными колоннадами работы *Габриэля*. Эти колоннады, образующие декоративные фасады жилых блоков, заслуживают похвалы за красоту своих пропорций, а также за превосходное оформление аркады, на которую они опираются, и павильонов по концам.

В ЦЕЛОМ. Архитектура французского Возрождения отличается хорошими пропорциями и гармоничными и уместными деталями. Самым интересным этапом его развития, несомненно, был период Франциска I. По крайней мере, пока, что касается внешнего дизайна. Однако он неуклонно прогрессировал в своем мастерстве планирования; и в использовании выступающих павильонов, увенчанных доминирующими массивами крыши, ему удалось сохранить, даже в строго классических проектах, живописность и разнообразие, невозможные иным способом. Крыши, мансардные окна, дымоходы и лестницы были обработаны с особым успехом; и в этих вопросах, а также в монументальных планировочных решениях французы в значительной степени сохранили свое превосходство до наших дней.

ПАМЯТНИКИ. (В основном дополнение к тексту. Гл. = замок; Р. = дворец; С. = кафедральный собор; Chu. = церковь; Н. = отель; Т.Н. = ратуша.)

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД: Блуа, Э. Винг, 1499; Ш. Мейан; Ш. Шомон; Т.Х. Амбуаз, 1502-05.

ФРАНЦИСК I.: Ч. Нантуе, 1517-25; Ч. Блуа, У. крыло (впоследствии снесено) и Н. крыло, 1520-30; Х. Лальмант, Бурж, 1520; Ч. Виллер-Котре, 1520-59; П. архиепископа, Санс, 1521-35; П. Фонтенбло (Двор Овале, Двор д'Адье, Галерея Франциска I., 1527-34; Перистиль, часовня Сен-Сатурнен, 1540-47, автор *Жюль ле Бретонский*; Двор Шевалья Блана, 1527-31, П. *Шамбиз*); Х. Bernuy, Тулуза, 1528-39; П. Гранвель, Безансон, 1532-40; Т. Г. Ниоро, Т. Г. Лош, 1532-43; Х. де Ligeris (карнавале), Париж, 1544, по П. *Леско*, церкви Жизор, нефа и фасада, 1530; Ла Dalbade, Тулуза, портал, 1530, Сент Симфорьен туры, 1531; Чу. Tillières, 1534-46.

Продвинутый РЕНЕССАНС: Фонтан Невинных, Париж, 1547-50, работы П. *Леско* и Ж. *Гужона*; гробница Франциска I в Сен-Дени, 1555, работы *доктора философии де л'Орм*; Х. Кателан, Тулуза, 1555; гробница Генриха II в Сен-Дени, 1560; портал С. Мишель, Дижон, 1564; Ш. Сюлли, 1567; Т.Х. Аппас, 1573; П. Фонтенбло (реконструированный двор Шеваль Блан, 1564-66, П. *Жирар*; Кур де Лафонтен, та же дата); Т.Х. Безансон, 1582; Ш. Шарлеваль, 1585, Ж. Б. дю Серсо.

Стиль ГЕНРИХА IV.: П. Фонтенбло (Галерея Серф, часовня Троицы, Баптистерий и др.); П. Тюильри (Пав. Флор, дю Серсо, 1590-1610; продолжение длинной галереи); Отель Vogüé в Дижоне, 1607; Площадь Дофин, Париж, 1608; П. де Жюст, Париж, Большой зал, С. де Броссе, 1618; Х. Сюлли, Париж, 1624-39; П. Руаяль, Париж, Ж. *Лемерсье*, для кардинала Ришелье, 1627-39; П. Лувр, увеличенный вдвое тем же самым; П. Тюильри (Н. крыло и пав. Марсан, завершена длинная галерея); Х. Ламбер, Париж; Т.Х. Реймс, 1627; Ч. Блуа, У. крыло для Гастона Орлеанского, Ф. *Мансара*, 1635; фасад Сент-Этьен-дю-Мон, Париж, 1610; Сен-Жерве, Париж, 1616-21, С. де Броссе.

Стиль ЛЮДОВИКА XIV.: Т.Х. Лайонс, 1646; П. Лувр, завершение строительства колоннады и двора, 1660-70; Тюильри, переделанный Ле Во, 1664; обсерватория в Париже, 1667-72; арка Сен-Дени, Париж, 1672, *Блондель*; Арка Сен-Мартен, 1674, *Пуле*; Банк де Франс, Х. де Люин, Х. Субиз, все в Париже; Ч. Шантийи; Ч. де Танле; П. Сен-Клу; Площадь "Победителя", 1685; Чу. Сен-Сюльпис, Париж, работы *Ле Во* (фасад, 1755); Чу. Сен-Рок, Париж, 1653, работы *Лемерсье* и *де Котта*; Собор Парижской Богоматери, Париж, 1656, работы *Ле Муэта* и *Бруана*.

Упадок: П. Бурбон, 1722; Т.Х. Руан; Галле-о-Бле (недавно снесен), 1748; Военная школа, 1752-58, *Габриэль*; П. Лувр, придворный, 1754, тот же; Мадлен Бегун, 1764; Х. де Монне (Монетный двор), *Антуан*; Школа медицины, 1774, *Гондуэн*; П. Руаяль, Большой двор, 1784, *Луи*; Французский театр, 1784 (все вышеперечисленное в Париже); Большой театр, Бордо, 1785-1800, *Луи*; Префектура Бордо, того же автора; Ч. де Компьень, 1770, *Габриэль*; П. Версаль, театр того же автора; Х. Монморанси, Субиз, де Варенн и Малый Люксембургский театр, все в Париже, *де Котт*; общественные площади в Нанси, Бордо, Валансьене, Ренне, Реймс.

ГЛАВА XXIII.

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ И НИДЕРЛАНДАХ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: "Как и прежде", Фергюссон, Палустрэ. Также Белчер и Макартни, *Архитектура позднего Возрождения в Англии*. Биллингс, *Баронские и церковные древности Шотландии*. Бломфилд, *Краткая история архитектуры эпохи Возрождения в Англии*. Бриттон, *Архитектурные древности Великобритании*. Ewerbeck, *Die Renaissance in Belgien und Holland*. Galland, *Geschichte der Hollandischen Baukunst im Zeitalter der Renaissance*. Готч и Браун, *Архитектура эпохи Возрождения в Англии*. Лофти, *Иниго Джонс и Рен. Нэш, Особняки Англии*. Папворт, *Ренессанс и итальянские стили архитектуры в Великобритании*. Ричардсон, *Архитектурные остатки времен правления Елизаветы и Якова I*. Шейс, *История бельгийской архитектуры*.

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД. Архитектурная деятельность шестнадцатого века в Англии была в основном посвящена возведению огромных загородных особняков для знати и богатой буржуазии. В этих сеньориальных резиденциях во времена правления Генриха VII использовалась выродившаяся форма готики, известная как тюдоровский стиль. и Генрих VIII., и они все еще сохраняли большую часть феодального аспекта Средневековья. Этот стиль, с его широкими квадратными окнами и просторными залами, хорошо подходил для домашней архитектуры, а также для зданий колледжей, которых в то время было возведено значительное количество. Среди наиболее важных дворцов и усадеб этого периода - более ранние части Хэмптон-Корта, Хэддон и Хенгрив-Холлс, а также ныне разрушенные замки Раглан и Уолтертон.

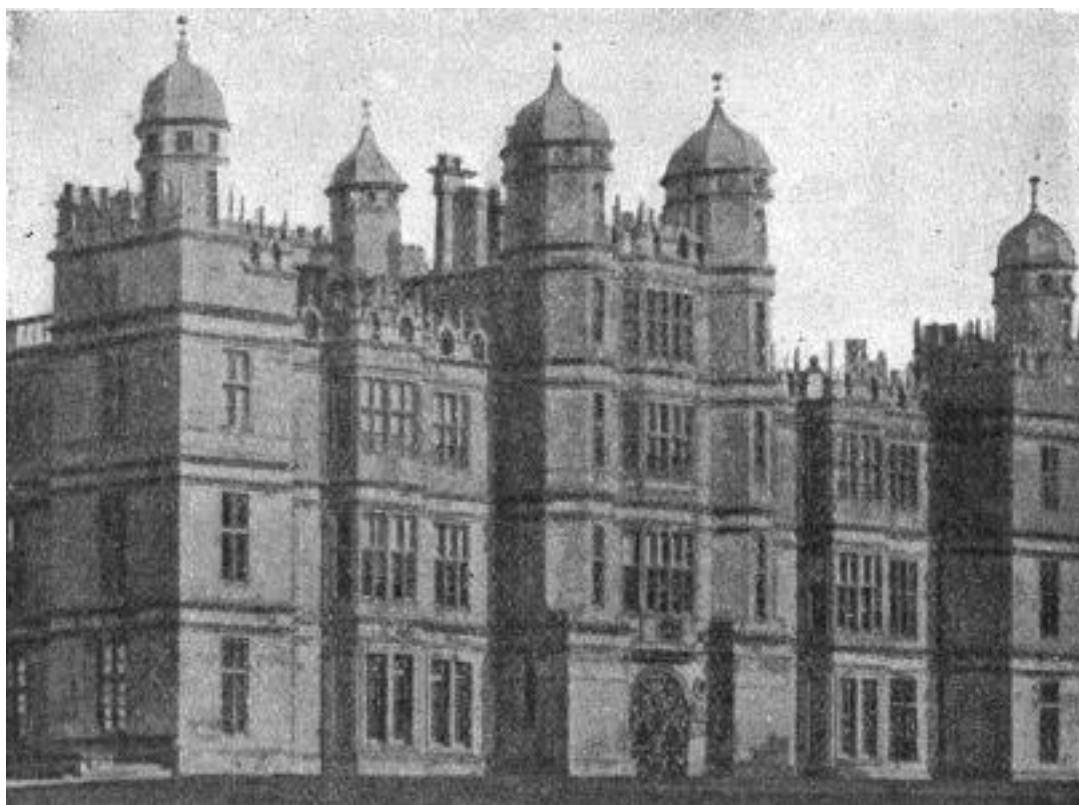


РИС. 184.ДОМ БЕРЛИ.

ЕЛИЗАВЕТИНСКИЙ СТИЛЬ. При Елизавете (1558-1603) прогресс классической культуры и привлечение голландских и итальянских художников привели к постепенному внедрению форм эпохи Возрождения, которые, как и во Франции, сначала смешивались с другими формами готического происхождения. Среди иностранных художников в Англии были разносторонние Гольбейн, Тревижи и Торреджано из Италии, а также Теодор Хав, Бернард Янсен и Джерард Крисмас из Голландии. Стрельчатая арка исчезла, и ордена стали использоваться в качестве второстепенных элементов в оформлении дверей, окон, дымоходов и каминных полок. Тяжелые зубчатые стены эпохи тюдоров внешне заменили ажурные балюстрады, а особый стиль резьбы в виде плоских рельефных узоров, напоминающих *аппликации*, вырезанные лобзиком и прикрепленные гвоздями или заклепками, был применен без особого разбора ко всем возможным элементам. Потолки обычно отделывались штукатуркой с замысловатыми переплетающимися узорами в виде барельефа; и это, с растущим использованием внутренних деревянных изделий, придавало особнякам того времени более домашний, но менее монументальный вид внутри. Английские архитекторы, такие как Смитсон и Торп, теперь начали завоевывать покровительство, поначалу монополизированное иностранцами. В **Уоллатон-холле** (1580) работы Смитсона ордена были использованы для основной композиции со средниками, во многом повторяющей стиль **Лонглит-хауса**, завершеного годом ранее его мастером Джоном Падуанским. Однако в течение следующего периода (1590-1610) произошла реакция на практику Тюдоров, и ордена снова были переданы в подчиненное пользование. Одним из самых ранних примеров их более монументального применения являются **Ворота Почета** Кайус-колледжа в Кембридже. Хардвик-холлз и Чарлтон-Холлз, а также дома Берли, Хэтфилда и Холланда (рис. 184) являются примечательными памятниками этого стиля.

ЯКОБИНСКИЙ СТИЛЬ. Во время правления Якова I. (1603-25) детали классического происхождения вошли в более широкое употребление, но были карикатурными почти до неузнаваемости. Ордена, хотя и использовались часто, были обработаны без корректности и изящества, а орнамент был невзрачным и тяжелым. Не стоит далее останавливаться на этом

стиле, который не породил важных общественных зданий и вскоре уступил место более жесткому классицизму.



РИС. 185.—БАНКЕТНЫЙ ЗАЛ, УАЙТХОЛЛ.

КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД. Если классический стиль появился в Англии поздно, то его окончательное господство было полным и продолжительным. Именно *Иниго Джонс* (1572-1652) первым представил правильный и монументальный стиль итальянских мастеров классического дизайна. К Палладио он, по-видимому, действительно испытывал своего рода благоговение, и вилла, которую он спроектировал в Чизвике, была уменьшенной копией виллы Палладио Капра близ Виченцы. Эта и другие его работы демонстрируют неспособность оценить несоответствие итальянских концепций климату и вкусам Великобритании; его усилия по популяризации палладианской архитектуры без ресурсов, которыми Палладио распоряжался в области декоративной скульптуры и живописи, следовательно, не всегда были успешными по своим результатам. Его величайшей работой стал дизайн нового **дворца в Уайтхолле** в Лондоне. Из всего этого колоссального комплекса, который, будь он завершен, мог бы считаться самым величественным дворцом того времени, когда-либо был построен только **Банкетный зал** (ныне используемый как музей) (рис. 185). Это эффектная двухэтажная композиция, оформленная в рустовом стиле и украшенная колоннами и пилястрами, с прекрасным сводчатым залом в три нефа. План дворца, который должен был иметь размеры 1152 × 720 футов, был превосходным, в значительной степени продуманным и тщательно проработанным в деталях, но он был полностью за пределами возможностей королевства. Сад перед **Сомерсет-хаусом** (1632; снесен) обладал теми же качествами простоты и достоинства, напоминая работы Саммикеле. Уилтон-хаус, Коулсхилл, Вилла в Чизвике и Собор Святого Павла в Ковент-Гардене - наиболее известные из его работ, свидетельствующие о том, что он был талантливым дизайнером, но вряд ли обладал тем непревзойденным гением, который приписывают ему поклонники.

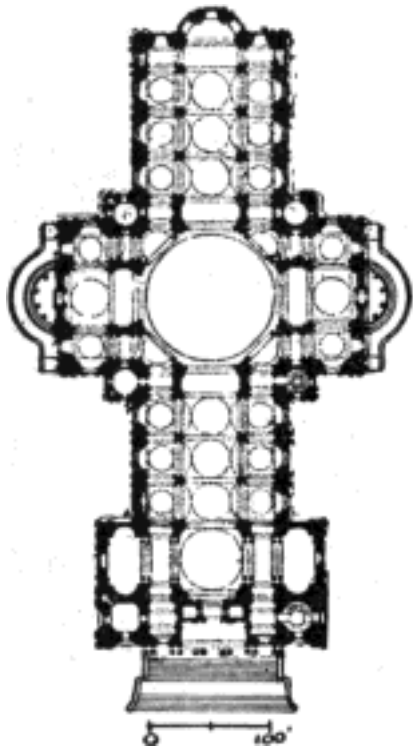


РИС. 186. ПЛАН СОБОРА СВЯТОГО ПАВЛА В ЛОНДОНЕ.

СОБОР СВЯТОГО ПАВЛА. Величайшим из преемников Джонса был *сэр Кристофер Рен* (1632-1723), в основном известный как архитектор **собора Святого Павла** в Лондоне, построенного взамен более раннего готического собора, разрушенного во время большого пожара 1666 года. Строительство было начато в 1675 году, и его проектировщику выпала редкая удача стать свидетелем его завершения в 1710 году. Окончательно принятый план сохранил общие пропорции английской готической церкви длиной 480 футов, с трансептами длиной 250 футов и большой ротондой диаметром 108 футов на пересечении (рис. 186). Стиль был строго итальянским, выдержанным с трезвостью и достоинством, хотя и несколько лишенным разнообразия и вдохновения. Внешне появляются два этажа коринфского ордера, причем верхний этаж является всего лишь ширмой, скрывающей открытое пространство и его контрфорсы. Это архитектурный обман, не искупаемый какой-либо особой красотой деталей. Доминирующей чертой дизайна является купол над центральной площадью. Он состоит из внутренней оболочки, достигающей высоты 216 футов, над которой возвышается внешний деревянный купол, увенчанный каменным фонарем, вершина которого находится в 360 футах от тротуара (рис. 187). Этот внешний купол, возвышающийся над высоким барабаном, окруженным великолепным перистилем, придает обычному в остальном экстерьеру собора впечатляющее величие. Рядом с куполом наиболее удачной частью дизайна является западный фасад с его двухэтажным крыльцом и расположенными по бокам колокольнями. Внутренняя чрезмерная относительная длина, особенно хора, ослабляет эффект купола, а бедность деталей придает всему несколько голый вид. В конечном счете, предполагается уменьшить это за счет систематического использования мозаичного декора, особенно в куполе. Само центральное пространство, несмотря на неуклюжее обращение с четырьмя меньшими арками из восьми, поддерживающих купол, представляет собой благородный дизайн, занимающий всю ширину трех нефов, как Восьмиугольник в Эли, и создающий поразительный эффект размаха и величия. Купол над ним конструктивно интересен благодаря использованию конуса кирпичной кладки для поддержки каменного фонаря, который возвышается над внешней деревянной оболочкой. Нижняя часть конуса образует барабан внутреннего купола, его сужение кверху предназначено для создания перспективной иллюзии увеличения высоты.



РИС. 187.ВНЕШНИЙ ВИД СОБОРА СВЯТОГО ПАВЛА.

Собор Святого Павла входит в число пяти или шести величайших купольных зданий Европы и является самым внушительным современным зданием в Англии.

ДРУГИЕ РАБОТЫ Рена. Рен добился заметного успеха в проектировании приходских церквей в Лондоне. **Собор Святого Стефана** в Уолбруке - самый почитаемый из них, его купол покоится на восьми колоннах. Рена можно назвать изобретателем шпиля английского Ренессанса, в котором конический или пирамидальный шпиль гармонично дополнен квадратной башней с классическими деталями. Шпиль **церкви Боу** в Чипсайде является наиболее удачным примером такого типа. В светской архитектуре наиболее важными работами Рена были план восстановления Лондона после Великого пожара; новый внутренний двор Хэмптон-Корта, тихая и величественная композиция из кирпича и камня; павильоны и колоннада **Гринвичской больницы**; театр Шелдониан в Оксфорде и библиотека Тринити-колледжа в Кембридже. Не обладая глубокой оригинальностью, эти работы свидетельствуют о хорошем вкусе и интеллекте их дизайнера.

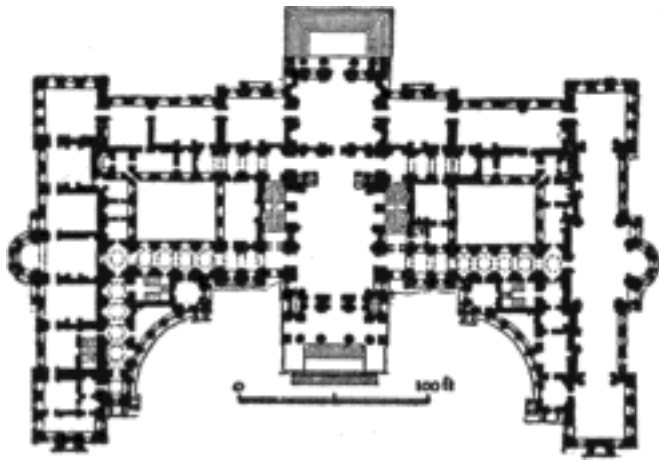


РИС. 188.—ПЛАН БЛЕНХЕЙМА.

Вид увеличенного размера

18 ВЕК. Англо-итальянский стиль, используемый Джонсом и Реном, продолжал использоваться на протяжении всего восемнадцатого века, в первой половине которого был возведен ряд важных загородных резиденций и несколько церквей. *Ван Бруг* (1666-1726), *Хоксмур* (1666-1736) и *Гиббс* (1683-1751) были тогда ведущими архитекторами. Ван Бруг был особенно искусен в выборе плана и массы и добился в проектах Бленхейма и замка Говард эффекта величия и разнообразия перспектив, с которым вряд ли мог сравниться кто-либо из его современников во Франции или Италии. **Бленхейм**, с его монументальным планом и размашистыми изгибами фасада (рис. 188), имеет необычайно дворцовый вид, хотя стремление к живописности зашло слишком далеко. Замок Говард проще, в основном из-за эффекта несколько неподходящего купола. Хоксмуру, его ученику, принадлежат **церковь Святой Марии в Вулноте** (1715) в Лондоне, в которой благодаря смелой рустовке всего фасада и окнам, вставленным в большие углубленные арки, он смог полностью отказаться от заказов; собор Святого Георгия в Блумсбери; новый четырехугольник Всех святых в Оксфорде и некоторые второстепенные работы. Двумя наиболее известными проектами Джеймса Гиббса являются **собор Святого Мартина в полях** в Лондоне (1726) и **библиотека Рэдклиффа** в Оксфорде (1747). В первом случае использование коринфского портика — практически невостребованного, но декоративного элемента — и шпиля, установленного на крыше без видимых линий опоры с земли, открыто для критики. Но совершенство пропорций, достоинство и уместность композиции, как внутренней, так и внешней, в значительной степени компенсируют эти недостатки (рис. 189). Библиотека Рэдклиффа представляет собой круглый куполообразный зал, окруженный нижним рядом альковов и комнат, в целом выполненный с прямой простотой и превосходными пропорциями. Колина Кэмпбелла, Флиткрофта, Кента и Вуда, современников Гиббса, можно не упоминать мимоходом.



РИС. 189. СОБОР СВЯТОГО МАРТИНА В ПОЛЯХ, ЛОНДОН.

Сэр Уильям Чемберс (1726-96) был величайшим из поздних архитекторов 18 века. Его известность основана главным образом на его *Трактате о гражданской архитектуре*, а также на расширении и реконструкции **Сомерсет-хауса**, в котором он сохранил общий порядок дизайна Иниго Джонса, адаптировав его к фасаду высотой около 600 футов. Роберт Адамс, проектировавший Кеддлстоун-холл, Роберт Тейлор (1714-88), архитектор Банка Англии, и Джордж Дэнс, спроектировавший Особняк и Ньюгейтскую тюрьму в Лондоне — последняя представляет собой энергичную и уместную композицию без ордеров — замыкают список выдающихся архитекторов восемнадцатого века. Это был период, на редкость лишенный художественного творчества и спонтанности; почти все его постановки были скучными и респектабельными или, в лучшем случае, достойными, но лишенными очарования.

Бельгия. Как и во всех других странах, где стиль поздней готики был высоко развит, Бельгия не спешила принимать принципы Ренессанса в искусстве. Еще долго после начала шестнадцатого века фламандские архитекторы продолжали использовать свою в высшей степени витиеватую готику в церквях и ратушах, с которыми им в основном приходилось иметь дело. Самые ранние здания эпохи Возрождения датируются 1530-40 годами, среди них Отель дю Сомон в Малине, в Брюгге "Древний Грефф" Жана Валло и в Льеже "**Дворец архиепископа**" Борсе. Последнее название в необычной и причудливой форме арок и колонн, похожих на балясины, раскрывает вкус эпохи ко всему *необычному*; вкус, частично обусловленный, без сомнения, испанским влиянием, поскольку Бельгия на самом деле с 1506 по 1712 год была испанской провинцией, и между двумя странами происходил более

или менее постоянный обмен художниками. **Отель де Виль** в Антверпене работы *Корнелиуса де Вриендта* или *Флориса* (1518-75), возведенный в 1565 году, является самым важным памятником эпохи Возрождения в Бельгии. Его четырехэтажный фасад длиной 305 футов и высотой 102 фута представляет собой впечатляющее творение, несмотря на несколько однообразное остекление и нехудожественное повторение на третьем этаже композиции и пропорций второго. Цокольный этаж образует открытую аркаду, а открытая колоннада или лоджия проходит под крышей, придавая композиции значительную игру света и тени, усиленную живописным центральным павильоном, который постепенно уменьшается на высоту шести этажей. Стиль почти палладианский по своей строгости, но в целом фламандские архитекторы пренебрегали ограничениями классических канонов, предпочитая более витиеватый и причудливый эффект, которого можно было добиться простым сочетанием римских колонн, арок и антаблементов. Другие работы Де Вриендта были в основном проектами алтарей, дарохранительниц и тому подобного; среди них крестная ширма в соборе Турне. Его влияние прослеживается в Отель-де-Виль во Флашинге (1594).



РИС. 190. ДОМА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ, БРЮССЕЛЬ.

Церковная архитектура фламандского Возрождения почти так же лишена важных памятников, как и светская. **Ste. Анна**из Брюгге прекрасно иллюстрирует типаж, который в целом характеризуется тяжеловесностью деталей и холодностью и обнаженностью внутри. В конце концов, Ренессанс в Бельгии лучше всего иллюстрируют небольшие произведения искусства и обычные жилища, многие из которых обладают значительным художественным изяществом, хотя они скорее причудливы, чем монументальны (рис. 190). Ступенчатые фронтоны, высокие мансардные окна и спирали, обрамляющие каждую убывающую стадию дизайна, придают определенную пикантность уличной архитектуре того периода.

ГОЛЛАНДИЯ. За исключением области реалистической живописи, голландцы никогда не проявляли выдающихся художественных дарований, и эпоха Возрождения произвела в

Голландии мало значимых памятников. Все началось там, как и во многих других местах, с небольших работ в церквях, во многом благодаря фламандским или итальянским художникам. Примерно в середине 16 века два местных архитектора, *Себастьян ван Нойе* и *Уильям ван Ноорт*, впервые популяризировали использование резных пилястр и фронтонов или крутых фронтонов, украшенных резными раковинами-гребешками, в отдаленном подражании стилю Франциска I. Главными памятниками той эпохи были ратуши, а после войны за независимость, в ходе которой иго Испании было окончательно свергнуто (1566-79), местные административные здания — монетные дворы, биржи и тому подобное. Можно сказать, что **ратуша в Гааге** (1565) с ее ступенчатым фронтоном или большим слуховым окном, консолями, статуями и восьмиугольными башенками положила начало стилю, которому обычно следовали после войны. Из-за нехватки камня кирпич использовался почти повсеместно, а камень, импортируемый морем, использовался только в зданиях исключительной стоимости и важности. Из них первое место занимает **Ратуша** Амстердама. Его фасад примерно тех же размеров, что и в Антверпене, но не выгодно отличается от него своим однообразием и отсутствием интереса. **Лейденская ратуша** работы Флеминга, *Ливена де Ку* (1597), Биржа и Ганзейский дом в Амстердаме работы *Хендрика де Кейзера*, также заслуживают упоминания, хотя многие здания меньшего размера, построенные из кирпича в сочетании с эмалированной терракотой и камнем, обладают не меньшими художественными достоинствами.

Дания. В Дании памятники эпохи Возрождения, можно сказать, относятся ко времени правления Кристиана IV (1588-1648) и не включают в себя ни одной сколько-нибудь важной церкви. Королевские замки **Розенборг** в Копенгагене (1610) и **Фредериксборг** (1580-1624), последний построен голландским архитектором, интересны и живописны по своей массе, с их причудливыми фронтонами, средниками и многочисленными башенками, но вряд ли могут претендовать на красоту деталей или чистоту стиля. Биржа в Копенгагене, построенная из кирпича и камня в том же общем стиле (1619-40), еще менее интересна как по массе, так и по деталям.

Единственный другой важный скандинавский памятник, заслуживающий особого упоминания в столь кратком очерке, как этот, - это **Королевский дворец в Стокгольме**, Швеция (1698-1753), созданный иностранным архитектором *Никодимусом де Тессинем*. Он имеет внушительные размеры и, хотя внешне прост, заслуживает похвалы за превосходное расположение планировки, благородный двор, внушительные входы и общее достоинство и уместность его архитектуры.

ПАМЯТНИКИ (в дополнение к тем, которые упомянуты в тексте). Англия, тюдоровский стиль: Несколько дворцов Генриха VIII, ныне не сохранившихся; Вествуд, позже перестроенный; Госфилд-холл; Харлакстон.—Елизаветинский период: Бакхерст, 1565; Кирби—Хаус, 1570, оба работы Торпа; Кайус—колледж, 1570-75, работы Теодора Хоу; “Школы”, Оксфорд, Томаса Холта, 1600; Замок Боупре, 1600.—Якобинский период: гробницы Марии Шотландской и Елизаветы в Вестминстерском аббатстве; Гостиница Одсли; Замок Болсовер, 1613; Больница Гериота, Эдинбург, 1628.—Классический или англо-итальянский: Колледж Святого Иоанна, Оксфорд; Королевский дом, Гринвич; Коулсхилл; все работы Иниго Джонса, 1620-51; Эймсбери, Уэбб; Аббатство Комб; Дома Букингема и Монтегю; Памятник, Лондон, 1670, Рен; Темпл Бар, тот же; Винчестерский дворец, 1683; Колледж Челси; Башни Вестминстерского аббатства, 1696; Собор Святого Клементя Дейна; Собор Святого Джеймса, Вестминстер; Собор Святого Петра, Корнхилл и многие другие, все работы Рена.—18 век: Ситон Делаваля и Гримсторп, Ван Бруг; Уонстед-хаус, Колин Кэмпбелл; Здания казначейства, Кент.

В тексте были упомянуты наиболее важные здания эпохи Возрождения Бельгии и Голландии.

ГЛАВА XXIV.

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ГЕРМАНИИ, ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ.

BOOKS RECOMMENDED: As before, Fergusson, Palustre Also, von Bezold, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark* (in *Hdbuch. d. Arch.*). Каведа (тр. Kugler), *Geschichte der Baukunst in Spanien*. Fritsch, *Denkmäler der deutschen Renaissance* (plates). Junghändel, *Die Baukunst Spaniens*. Lambert und Stahl, *Motive der deutschen Architektur*. Lübke, *Geschichte der Renaissance in Deutschland*. Подмастерье, *Архитектура и орнамент эпохи Возрождения в Испании*. Uhde, *Baudenkmäler in Spanien*. Verdier et Cattois, *Architecture civile et domestique*. Вилла Амиль, *Художественная и Монументальная Испания*.

АВСТРИЯ; БОГЕМИЯ. Самое раннее появление Ренессанса в архитектуре германских государств произошло в восточных провинциях. До конца пятнадцатого века флорентийские и миланские архитекторы работали в Австрии, Богемии и Тироле, где есть ряд дворцов и часовен в чистом итальянском стиле. Портал замка Махриш-Трюбау датируется 1492 годом; в то время как к началу 16 века относятся крестообразная часовня в Гране, реконструкция замка в Кракове и часовня Ягеллонов в том же городе — самое раннее купольное сооружение немецкого Возрождения, хотя и итальянского дизайна. **Замок Порция** (1510) в Шпитале в Каринтии представляет собой прекрасный четырехугольный дворец, с трех сторон окружающий двор аркадами, в котором открытая лестница образует живописный перелом своими стремительными арками. Если бы не массивность деталей, это мог бы быть флорентийский дворец. В дополнение к этому, знаменитый **Арсенал** в Винер-Нойштадте (1524), портал Императорского дворца (1552) и **замок Шалабург** на Дунае (1530-1601) приписываются итальянским архитекторам, которым также следует приписать ряд важных работ в Праге. Главные из них - **Бельведер** (1536, *Паоло делла Стелла*), прямоугольное здание, окруженное изящной открытой аркадой, над которой возвышается второй этаж, увенчанный изогнутой крышей; дворец Вальдштейн (1621-29), *Джов. Марини* с его внушительной лоджией; **Замок Штерн**, построенный по плану шестиконечной звезды (1459-1565) и украшенный итальянскими художниками лепными украшениями и фресками; и части дворца на Градчине работы *Скамоцци*, свидетельствуют о превосходстве итальянского искусства в Богемии. То же самое верно для Штирии, Каринтии и Тироля; например, **замок Амбрас** в Иннсбруке (1570).

ГЕРМАНИЯ: ПЕРИОДЫ. Самое раннее проявление Ренессанса на территории нынешней Германской империи проявилось в работах таких художников, как Дюрер и Буркмайр, а также в отдельных зданиях, построенных до 1525 года. Однако настоящая трансформация немецкой архитектуры началась только после заключения Аугсбургского мира в 1555 году. С этого времени его развитие было стремительным, его достижения почти полностью касались светской архитектуры — княжеских и герцогских замков, ратуш или *Ратхойзеров*, а также домов богатых бюргеров или корпораций. Несколько странно, что германские императоры не взялись за строительство новой императорской резиденции в достойном масштабе, поскольку дворцы Мюнхена и Берлина представляют собой скопление зданий различной постройки, расположенных вокруг ядра средневекового происхождения, и ни одна часть которого не может сравниться с величественными замками французских королей. Церковная архитектура была заброшена из-за Реформации, которая использовала

существующие церкви по своему усмотрению, в то время как римско-католики были слишком бедны, чтобы заменить утраченные здания.

Периоды немецкого Возрождения менее четко обозначены, чем периоды французского; но его последовательное развитие следует той же общей прогрессии, разделенной на три стадии:

I. РАННИЙ РЕНЕССАНС, 1525-1600 гг., в котором ордена использовались нечасто, в основном для портиков и украшения фронтонов. Концепции и дух большинства памятников все еще были сильно окрашены готикой.

II. Поздний РЕНЕССАНС, 1600-1675 гг., характеризующийся сухим, тяжеловесным подходом, в котором слишком часто не проявляется ни причудливая веселость предыдущего периода, ни простое и монументальное достоинство классического дизайна. Здесь распространены ломаные изгибы, большие свитки, обелиски и стиль плоской рельефной резьбы, напоминающий елизаветинскую эпоху. Редкие памятники имеют более правильную и классическую обработку по итальянским образцам.

III. ПЕРИОД УПАДКА, или БАРОККО, 1675-1800 гг., с использованием ордеров в композиционном стиле, колеблющемся между крайностями обнаженности и чрезмерной декоративности в стиле рококо. Орнамент несет в себе черты Людовика XV. и итальянского иезуитского стилей, наиболее успешных в оформлении интерьера, но внешне доходящих до крайности безудержной фантазии.



FIG. 191.—SCHLOSS HÄMELSCHENBURG.

ХАРАКТЕРИСТИКИ. Ни в один из этих периодов мы не встречаемся с трезвым, монументальным подходом флорентийской или римской школ. Любовь к живописному разнообразию масс и линий неба, унаследованная от средневековья, проявляется в высоких крышах, ступенчатых фронтонах и высоких мансардных окнах, которые являются универсальными. Крыши часто состоят из нескольких этажей и освещаются высокими фронтонами с обоих концов и слуховыми окнами, поднимающимися от боковых стен на два или три этажа. Фронтоны и мансардные окна построены ступенчато, каждая ступень украшена консолью или завитком, а все здание в целом украшено пилястрами или колоннеттами и антаблементами, разбивающимися о каждую опору (рис. 191). Эти крыши, мансардные окна и фронтоны вносят наиболее заметный элемент в общий эффект большинства зданий немецкого Ренессанса и, как правило, являются наиболее продуманными элементами в них. Ордена используются редко и обычно к ним относятся с полным пренебрежением к классическим канонам, поскольку они, как правило, слишком массивны и перегружены орнаментом. Эркеры и башенки, начинающиеся от карнизов или колоннет, реже от земли, разнообразят фасад, а шпили с причудливыми луковичными узорами придают дополнительную пикантность живописной линии неба. Планы редко отличались монументальной симметрией и масштабностью итальянских и французских

образцов; внутренние дворы часто были неправильной формы и разнообразились балконами и винтовыми лестничными башенками. Национальная склонность всегда была к причудливому и фантастическому, как в убранстве, так и в композиции. Гротески, кариатиды, *гайны* (полумифигуры, заканчивающиеся внизу опорами, похожими на ножны), причудливая рустовка и многие другие детали придают нотку барокко даже произведениям раннего времени. Те же принципы с большим успехом применялись к внутренней отделке, особенно в больших залах замков и ратуш, и многие из их потолков были роскошными и хорошо продуманными, с глубокими панелями, расписанными и позолоченными по дереву или штукатурке.

ЗАМКИ. *Замок* или *Бург* немецкого принца или герцога на протяжении всего Возрождения сохранял многие средневековые черты в плане и облике. Большая часть этих дворянских резиденций была построена на фундаментах разрушенных феодальных замков, по-новому воспроизводя древние круглые башни и сводчатые караульные помещения и залы, как в Хартенфельсе в Торгау, Хельдбурге (оба в Саксонии), замке Траусниц в Баварии и многих других. **Замок в Торгау** (1540) - один из самых внушительных в своем классе, с массивными круглыми и квадратными башнями, выступающими наружу, и придворными фасадами, полными живописных неровностей. В большом **замке в Дрездене** план более симметричен, и ренессанс более отчетливо проявляется в деталях Георгенфлюгеля (1530-50), хотя в то раннее время классические порядки почти игнорировались. Однако портал Хельдбурга, построенный в 1562 году, представляет собой композицию вполне в современном французском духе, с наложенными друг на друга орденами и венчающим фронтоном над массивным цоколем.

Другая важная серия замков или дворцов имеет более регулярный дизайн, в котором феодальные традиции, как правило, исчезают. Большинство из них относятся к концу 16-го и началу 17-го веков. Они построены вокруг больших прямоугольных дворов с аркадами в два или три этажа с одной или нескольких сторон, но редко окружают их полностью. В них сегментарная арка встречается чаще, чем полукруглая, и обычно проистекает из коротких и приземистых ионических или коринфских колонн. Номера и холлы расположены без коридоров, без *ванных комнат*, а большой и высокий банкетный зал является доминирующей чертой серии. Самые ранние из этих правильно спланированных дворцов выполнены по итальянскому дизайну. Главным из них является **Резиденция в Ландсхуте** (1536-43), с полностью римской планировкой, выполненной учениками Джулио Романо, а фасады экстерьера и двора с большим достоинством украшены орденами. Более немецким по своим деталям, но не менее интересным является **Фюрстенхоф в Висмаре**, выполненный из кирпича и терракоты *Валентино ди Лира* и *Ван Акена* (1553); в то время как в **Пястеншлоссе** в Бриге (1547-72) итальянских архитекторов обработка по частям предполагает богатейшие произведения стиля Франциска I. В других замках сегментные арки и приземистые колонны или простенки демонстрируют немецкий вкус, как в **Плассенбурге** работы *Каспара Вишера* (1554-64), замке в Пляниц и **Старом замке в Штутгарте**, все они датируются примерно 1550-55 годами. **Гейдельбергский замок**, несмотря на свой средневековый вид со стороны реки и неправильную планировку, считается высшим достижением немецкого Ренессанса в дворцовом дизайне. Наиболее интересными частями среди различных крыльев, построенных в разное время — более ранние части все еще имеют готический дизайн — являются **Отто Генрихсбау** (1554) и **Фридрихсбау** (1601). Первый из них выглядит несколько проще по своим очертаниям, чем второй, из-за того, что утратил свои первоначальные мансардные фронтоны. Свободно обработанные орнаменты расположены на трех этажах, а двойные окна, ниши, статуи, узоры, медальоны и богатая резьба создают эффект необычайной веселости и богатства.

Фридрихсбау (рис. 192), менее спокойный в своих линиях, с высокими остроконечными и ступенчатыми мансардными окнами, с другой стороны, оформлен более сдержанно и более типично по-немецки. Замок Хамельшенбург (рис. 191) спроектирован в том же духе, но с еще большей простотой деталей.

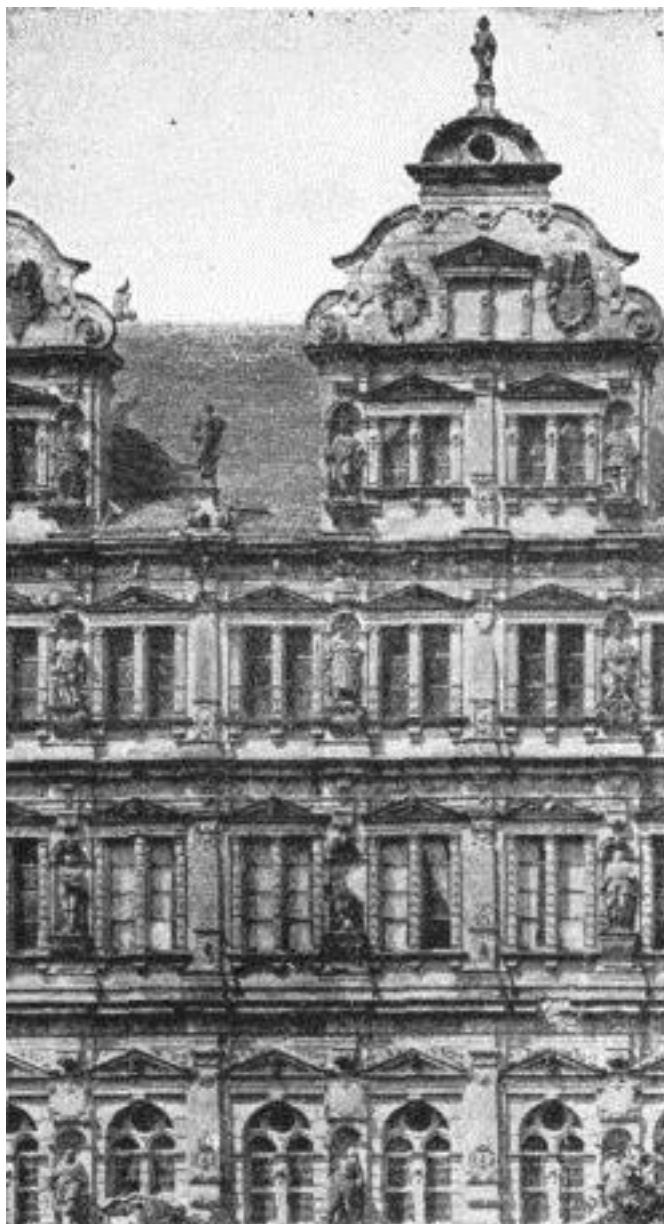


FIG. 192.—THE FRIEDRICHSBAU, HEIDELBERG.

РАТУШИ. Они представляют собой самый интересный класс зданий эпохи Возрождения в Германии, представляющих значительное разнообразие типов, но почти все построены из цельных блоков без дворов и украшены башнями или шпилями. Здание венчает высокая крыша, прерываемая одним или несколькими высокими фронтонами или многоэтажными мансардными окнами. Большинство этих городских залов представляют собой фасады, сильно разнообразимые выступающими крыльями, как в Лемго и Падерборне, или эркерами и башенками, как в **Альтенбурге** (1562-64); а башни, доминирующие над всем зданием, обычно заканчиваются колоколообразными куполами или более причудливыми формами с последовательными вздутиями и сужениями, как в Данцике (1587). Некоторые, однако, спроектированы с монументальной простотой массы; из них, пожалуй, самый красивый - в **Бремене** (1612), с его красивой внешней аркадой на мощных дорических колоннах. Ратуша Нюрнберга - одна из немногих, имеющих двор, и представляет собой фасад почти римской

простоты (1613-19); то, что в **Аугсбурге** (1615) столь же классично и более приятно; в то время как в Швайнфурте, Ротенбурге (1572), Мюльхаузене и др., заслуживают упоминания и другие.

ЦЕРКВИ. Собор Святого Михаила в Мюнхене - почти единственная важная церковь первого периода в Германии (1582 г.), но она достойна того, чтобы встать в один ряд со многими наиболее известными современными итальянскими церквями. Широкий неф, перекрытый величественным бочкообразным сводом, обрамлен боковыми приделами, отделенными друг от друга массивными опорами и образующими вверху ряд галерейных пролетов. Здесь есть короткие трансепты и хоры, все в превосходных пропорциях и обработано деталями, которые, хотя и несколько тяжеловесны, уместны и разумно правильны. **Мариенкирхе** в Вольфенбюттеле (1608) - прекрасный образец приходских церквей второго периода. В экстерьере этой церкви стрельчатые арки и полуготический орнамент странным образом сочетаются с тяжелой резьбой в стиле рококо. Характерными чертами являются простой прямоугольный массив, квадратная башня и портал с массивными орденами и резьбой. Многие церковные башни представляют собой пропорциональные и изящные сооружения, несмотря на фантастические очертания их шпилей. Одним из лучших и чистейших по стилю является Университетская церковь в Вюрцбурге (1587-1600).

Дома. Многие немецкие дома шестнадцатого и семнадцатого веков заслуживали бы более подробного рассмотрения в более крупном произведении, как одни из самых интересных меньших памятников эпохи Возрождения. Нюрнберг и Хильдесхайм особенно богаты такими домами, построенными либо для частных лиц, либо для гильдий и корпораций. Немало фахверковых домов того времени являются подлинными произведениями искусства, хотя интерес в основном вызывают более монументальные каменные жилища. В этой домашней архитектуре живописность немецкого дизайна проявляется с большей выгодой, чем в более монументальных зданиях, а их ширококатные фронтоны, кокошниковые эркеры, витиеватые порталы и отсутствие формальной симметрии придают особый и неоспоримый шарм. Кайзерхаус и Ведекиндский дом в Хильдесхайме; **Фюрстенхаус** в Лейпциге; Дома Пеллера, Хиршфогеля и Фанка в Нюрнберге; Соляной дом во Франкфурте и Риттерхаус в Гейдельберге - вот лишь некоторые из наиболее известных примеров домашней архитектуры.



РИС. 193. ДВОРЕЦ ЦВИНГЕР, ДРЕЗДЕН.

БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ПАМЯТНИКИ. Дворец Цвингер в Дрездене (рис. 193) - самый сложный и своенравный образец немецкой дворцовой архитектуры третьего периода. Его детали выполнены в самом преувеличенном стиле рококо, как работы кондитера, выполненные из камня; и все же здание обладает атмосферой княжеского великолепия, которое отчасти компенсирует его детали. Помимо этого дворца, в Дрездене есть купольная **Мариенкирхе** (рис. 194) - очень достойный образец позднего дизайна. Пропорции хороши, а детали, если и не интересны, то, по крайней мере, безобидны, в то время как в целом это достойное и рациональное произведение искусства. В Вене есть ряд дворцов третьего периода, более интересных своими прекрасными территориями и парками, чем внутренними архитектурными достоинствами. Как и в Италии, это был период лепнины, и хотя в Вене с этим дешевым и скоропортящимся материалом умело обращались, а полученный орнамент часто был причудливым и эффектным, полученным результатам не хватает постоянства и достоинства настоящего строительства из камня или кирпича, и их можно отбросить без дальнейших упоминаний.



РИС. 194.—ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ МАРИИ (МАРИЕНКИРХЕ), ДРЕЗДЕН.

В второстепенных работах немцы были гораздо менее плодовиты, чем итальянцы или испанцы. Немногие из их гробниц имели первостепенное значение, хотя одна, **усыпальница Себальда** в Нюрнберге, работы *Питера Вишера* (1506-19), представляет собой великолепную работу из бронзы в переходном стиле; богато украшенный балдахин на тонких металлических колоннетах, закрывающий саркофаг святого. На площадях немецких и швейцарских городов расположено большое количество фонтанов, которые отличаются высоким уровнем дизайна и являются одними из наиболее характерных второстепенных произведений немецкого искусства.

ИСПАНИЯ. пышного готического стиля на какое-то время хватило, чтобы соответствовать требованиям высокомерного и роскошного периода, который в Испании последовал за свержением мавров и открытием Америки. Но было неизбежно, что со временем Возрождение дало о себе знать в искусстве Пиренейского полуострова, в основном благодаря работе фламандских художников. В ювелирном деле и обработке серебра, искусстве, получившем большой импульс благодаря импорту драгоценных металлов из Нового Света, формы эпохи Возрождения нашли особое признание, так что новый стиль получил название *Plateresque* (от *platero* - мастер по серебру). Это было неплохое название для детально проработанного и роскошного убранства эпохи раннего Возрождения, которое продолжалось с 1500 года до восшествия на престол Филиппа II в 1556 году. Для него характерны поверхностные украшения, занимающие обширные площади, особенно вокруг

дверей и окон, витиеватые щитки и готические детали, смешивающиеся с изящно выточенными арабесками. Декоративные пилястры со сломанными антаблементами и резные балясины использовались без особого отношения к конструктивным линиям, но с большой проработкой деталей, несмотря на буйное изобилие орнамента.

Этому стилю, после художественного бездействия во время правления Филиппа II, на смену пришел холодный классический стиль, практикуемый *Берругете* и *Эррерой*, получивший название *Гриего-Романо*. Несмотря на попытку создать произведения классической чистоты, здания этого периода по большей части на редкость лишены оригинальности и интереса. Этот стиль просуществовал до середины семнадцатого века, а в случае с определенными работами и художниками - до его закрытия. За ним последовала, по крайней мере в церковной архитектуре, так называемая *Чурригереска*, название, полученное от имени в остальном незначительного архитектора, *Чурригеры*, который, подобно Мадерне и Борромини в Италии, отбрасывал все приличия архитектуры и радовался самым диким излишествам необученной фантазии и испорченного вкуса.

РАННИЕ ПАМЯТНИКИ. Самые ранние церковные сооружения эпохи Возрождения, такие как соборы Саламанки, Толедо и Сеговии, были почти чисто готическими по стилю. Только в 1525 году новые формы начали доминировать в дизайне соборов. Собор в **Хаэне** работы *Вальдельвиры* (1525), внушительное сооружение с тремя нефами и боковыми часовнями, внутри был оформлен в коринфском стиле. Кафедральный собор **Гранады** (1529, автор *Диего де Силоэ*) особенно интересен своим огромным купольным святилищем диаметром 70 футов, а также масштабностью и достоинством его концепции и деталей. Кафедральный собор Малаги, церковь Сан-Доминго в Саламанке и монастырь Сан-Джироламо в том же городе полностью или частично выполнены в платереском стиле и снабжены порталами с особым богатством декора. Действительно, портал Сан-Доминго практически образует весь фасад.

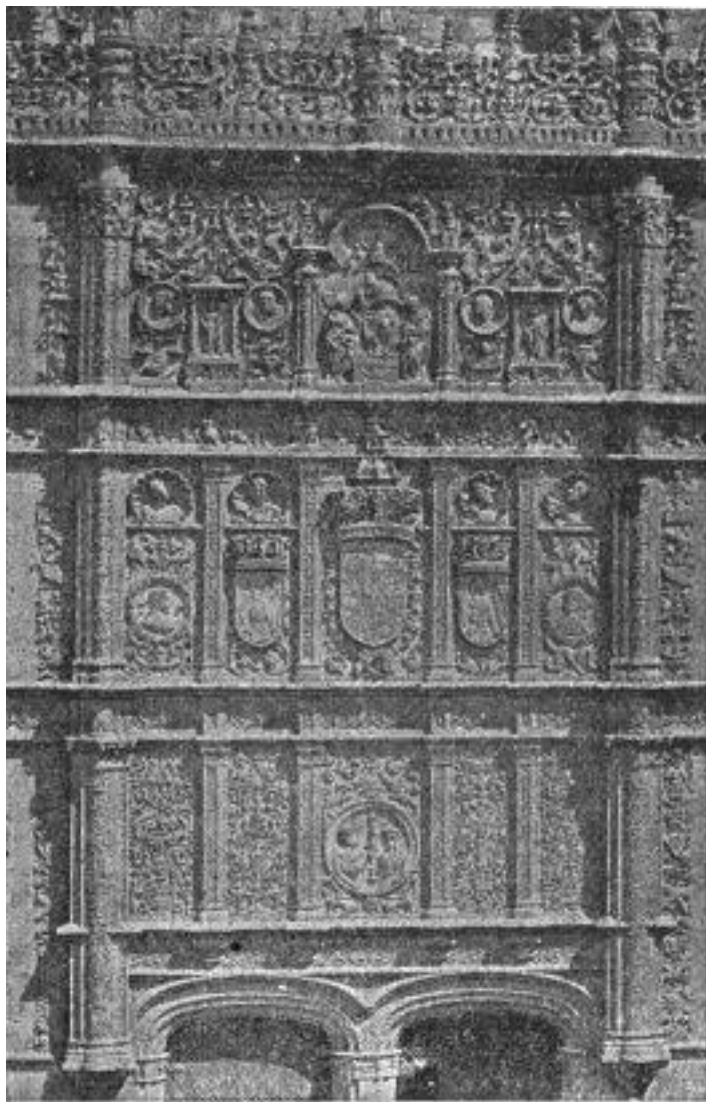


РИС. 195. ДВЕРЬ УНИВЕРСИТЕТА В САЛАМАНКЕ.

В светской архитектуре **больница Санта-Крус** в Толедо работы *Энрике де Эгаса* (1504-16) является одним из самых ранних образцов этого стиля. Здесь, как и в **университете в Саламанке** (рис. 195), портал является наиболее примечательной особенностью, в деталях напоминающей как итальянскую, так и французскую модели. Большой **колледж в Алькала-де-Хеньярес** - еще один важный ранний памятник эпохи Возрождения (1500-17, автор *Педро Гумьель*). В большинстве проектов предпочтение отдавалось длинным фасадам средней высоты, с цоколем, имеющим несколько проемов, и *бельэтажем*, освещенным большими окнами, расположенными на большом расстоянии друг от друга. Орнамент был в основном сосредоточен на дверях и окнах, за исключением балюстрад на крыше, которые часто были чрезвычайно замысловатыми. Иногда декоративный мотив распространяется на весь фасад, как в **Каса-де-лас-Кончас** в Саламанке, украшенном вырезанными через равные промежутки по всему фасаду ракушками — смелый и эффектный прием; или дворец **Инфантада** с его сверкающими бриллиантами. Внутренний двор или *патио* был неотъемлемой чертой этих зданий, как и во всех жарких странах, и был окружен аркадами, часто самого причудливого дизайна, перегруженными мелким орнаментом, как в **Инфантадо** в Гвадалахаре, в **Каса де Запорта**, ранее находившемся в Сарагосе (ныне перенесенном в Париж; рис. 196), и в монастыре Лупиана. Внутренние дворики в **архиепископском дворце** в Алькала-де-Хеньярес и **Коллегии ирландцев** в Саламанке имеют более простой дизайн; у **Каса-де-Пилатос** в Севилье почти чисто мавританский. Саламанка изобилует зданиями этого периода.

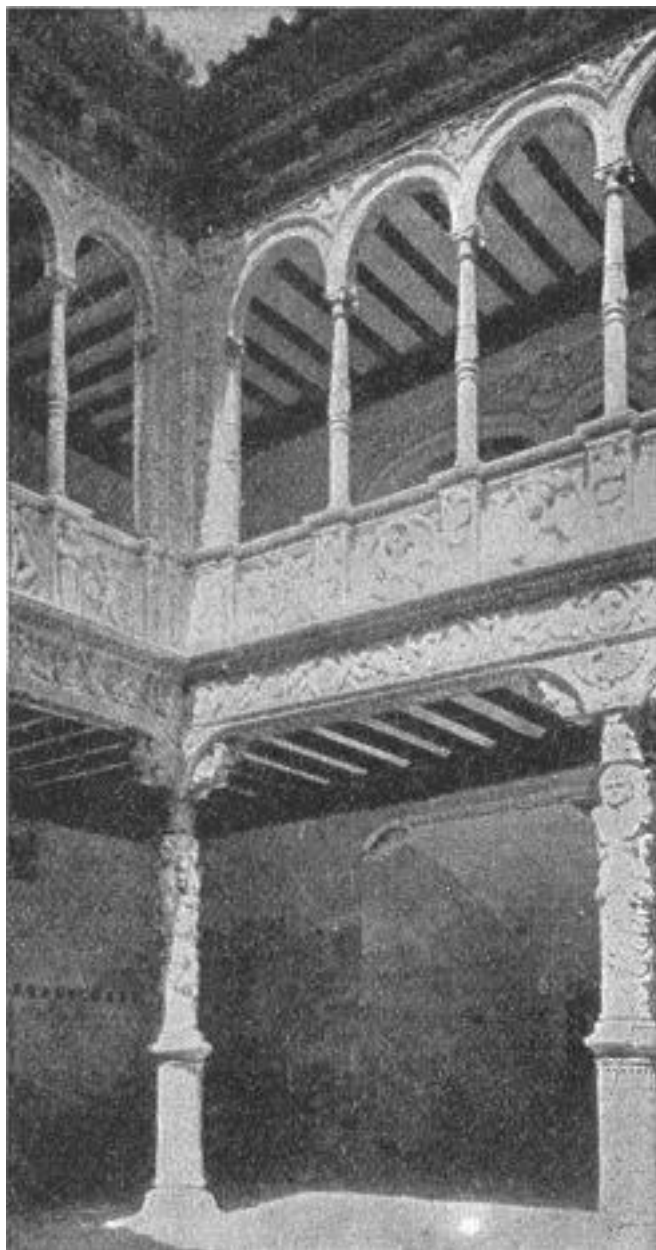


РИС. 196.КАСА—ДЕ-ЗАПОРТА: ВНУТРЕННИЙ ДВОР.

ГРИЕГО-РОМАНО. Более классическая трактовка архитектурных проектов с использованием ордеров была введена *Алонсо Берругете* (1480-1560?), который учился в Италии после 1503 года. Дворец архиепископа и дорические **ворота Сан-Мартино**, оба в Толедо, были его работой, так же как и первый дворец в Мадриде. Палладио Испании был, однако, работы *Хуана де Эрреры* (умер в 1597 году), архитектора **собора Вальядолида**, построенного при Филиппе V. Это обширное сооружение повторяет общие линии более ранних соборов Хаэна и Гранады, но в стиле классической корректности, почти суровом по внешнему виду, но хорошо соответствующем грандиозному масштабу церкви. Шедевром того периода был монастырь **Эскуриал**, начатый *Хуаном Баттистой* из Толедо в 1563 году, но заверченный почти сто пятьдесят лет спустя. Своим окончательным архитектурным обликом он был во многом обязан Эррере. Это огромный прямоугольник размером 740 × 580 футов, включающий комплекс дворов, залов и келий, над которыми доминирует огромная масса часовни. Эта последняя представляет собой внушительную купольную церковь площадью 70 000 квадратных футов, оформленную повсюду в дорическом стиле и демонстрирующую снаружи высокий купол и колокольни с купольными фонарями, которые служат для разнообразия монотонной массы монастыря. То, чего Эскуриалу не хватает в изяществе или

великолепии, по крайней мере, в какой-то мере компенсируется его величественными масштабами и разнообразными линиями неба. **Дворец Карла V.** (рис. 197), примыкающий к Альгамбре в Гранаде, хотя и был построен еще в 1527 году *Мачукой*, возник в основном благодаря Берругете и является прекрасным примером испанского палладианского стиля. Благодаря круглому двору, замечательным пропорциям и хорошо проработанным деталям, это часто порочащее здание заслуживает того, чтобы быть причисленным к наиболее успешным образцам этого стиля. В этот период Севильский собор претерпел множество изменений, а верхняя часть примыкающей к нему мавританской башни **Хиральды**, сгоревшей в 1395 году, была перестроена *Фернандо Руисом* в преобладающем стиле, с большой элегантностью и уместностью дизайна.

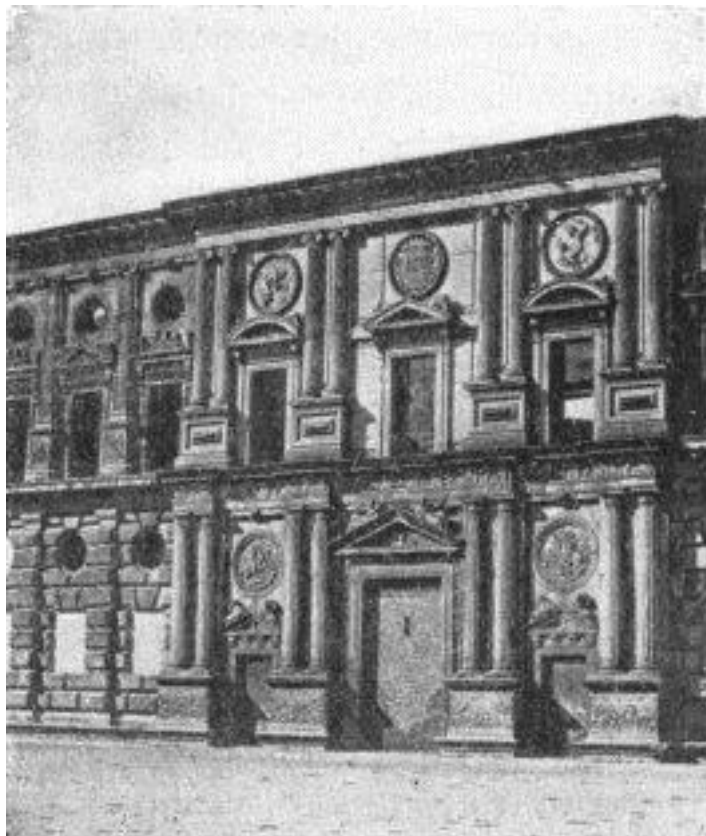


РИС. 197. ДВОРЕЦ КАРЛА V., ГРАНАДА.

О дворце в **Мадриде**, перестроенном Филиппом V. после сожжения более раннего дворца в 1734 году, в основном работы итальянца *Ивары*; дворце Аранхуэс (1739, *Франсиско Эррера*) и Дворце в **Сан-Ильдефонсо**, нужно только сказать, что их главное достоинство заключается в их размерах и отсутствии тех вопиющих нарушений хорошего вкуса, которые обычно характеризовали преемников Чурригеры. В церковном дизайне эти нарушения вкуса были особенно обильны и чрезмерны, особенно на фасадах и в святилище — огромные скопления неуместных и вульгарных деталей, с едва ли сохранившимися фронтонами, колоннами или арками в целом. Некоторые крайние примеры этого отвратительного стиля можно найти в испано-американских церквях 17 и 18 веков, например, в Чиуауа (Мексика), Тусоне (Аризона) и других местах. Наименее оскорбительными чертами церквей того периода были башни, обычно расположенные парами в западной части, некоторые из них демонстрировали отличные пропорции и хорошую композицию, несмотря на их отвратительные детали.

Незначительные архитектурные работы, такие как ширмы в церквях Асторга и Медина-де-Рио-Секо, а также многие гробницы в Гранаде, Авиле, Алькале и т.д., свидетельствуют о

высоком мастерстве декоративного дизайна, где конструктивные соображения не ограничивали возможности воображения.

Португалия. Эпоха Возрождения, по-видимому, создала в Португалии несколько заметных произведений. Среди главных из них - **Башня**, церковь и **монастырь** в Белеме. Они демонстрируют буйное изобилие мелкого резного орнамента со свободным сочетанием позднеготических деталей, в конце концов утомляющих, несмотря на красоту исполнения (1500-40?). Церковь **Санта-Крус** в Коимбре и церковь **Луз** недалеко от Лиссабона являются одними из наиболее известных религиозных памятников эпохи Возрождения, в то время как в светской архитектуре заслуживает упоминания королевский дворец в **Мафре**.

ПАМЯТНИКИ. (В основном дополнение к предыдущему тексту.) Австрия, Богемия и т.д.: В Праге, замок Штерн, 1459-1565; дворец Шварценбург, 1544; дворец Вальдштейн, 1629; Часовня Сальватора, Вена, 1515; Замок Шалабург, близ Мелька, 1530-1601; Стандхаус, Грац, 1625. В Вене: Императорский дворец, разные даты; Дворцы Шварценбург и Лихтенштейн, 18 век.

ГЕРМАНИЯ, ПЕРВЫЙ ПЕРИОД: Замок Баден, 1510-29 и часть 1569-82; Замок Мерзебург, 1514, с порталами конца 16 века; Фуггерхаус в Аугсбурге, 1516; замки Нойенштайн, 1530-64; Целле, 1532-46 (и увеличенный, 1665-70); Дессау, 1533; Лейниц, портал, 1533; Плагниц, 1550; Замок Готтесау, 1553-88; замок Гюстров, 1555-65; из Элса, 1559-1616; из Бернбурга, 1565; из Хайлигенбурга, 1569-87; Мюнцхоф в Мюнхене, 1575; Люстхаус (снесен) в Штутгарте, 1575; Замок Вильгельмсбург в Шмалькальде, 1584-90; замок Хемельшенбург, 1588-1612.-ВТОРОЙ ПЕРИОД: Zunfthaus в Базеле, 1578, в продвинутом стиле; также Juleum в Хельмштедте, 1593-1612; гимназия в Брауншвейге, 1592-1613; Шписсхоф в Базеле, 1600; замок в Берлине, 1600-1616, большая часть разрушена; замок Беверн, 1603; Данцик, Цейгхаус, 1605; Вальфартскирхе в Деттельбахе, 1613; замок Ашаффенбург, 1605-13; Замок Вайкерсхайм, 1600-83.—ТРЕТИЙ ПЕРИОД: Цейгхаус в Берлине, 1695; дворец Шлютера в Берлине, 1699-1706; Католическая церковь, Дрезден. (О возрождении классицизма читайте в следующей главе.) —РАТУШИ: В Хайльбронне, 1535; Герлице, 1537; Позене, 1550; Мюльхаузене, 1552; Кельне, портик с коринфскими колоннами и готическими арками, 1569; Любеке (Ратхаушалле), 1570; Швайнфурте, 1570; Готе, 1574; Эмдене, 1574-76; Лемго, 1589; Нейссе, 1604; Нордхаузене, 1610; Падерборне, 1612-16; Гернсбах, 1617.

Испания, 16 век: монастырь Сан—Маркос в Леоне; дворец Инфанты, Сарагоса; Карсель—дель-Корте в Баэсе; Собор Малаги, В. фронт, 1538, де Силоэ; Больница Тавера, Толедо, 1541, де Бустаменте; Алькасар в Толедо, 1548; Лонха (ратуша) в Сарагосе, 1551; Каса-де-ла-Сал, Каса Монтерей и Коллегио-де-лос-Ирландес, все в Саламанке; Ратуша, Каса-де-лос-Таверас и верхняя часть Хиральды, все в Севилье.-17 век: Собор Пилар, Сарагоса, 1677; Башня дель Сео, 1685.-18 век: дворец в Мадриде, 1735; в Аранхуэсе, 1739; собор Сантьяго, 1738; Лонха в Барселоне, 1772.

ГЛАВА XXV.

КЛАССИЧЕСКИЕ ПРОБУЖДЕНИЯ В ЕВРОПЕ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Как и прежде, Фергюссон. Also Chateau, *Histoire et caractères de l'architecture en France*; and Lübke, *Geschichte der Architektur*. (Однако по большей части приходится обращаться к общей истории архитектуры и к монографиям, посвященным отдельным городам или зданиям.)

ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК. К концу семнадцатого века Ренессанс, собственно говоря, завершился в Европе. Растущее раболепие подражания античным образцам исчерпало его эластичность и оригинальность. Вкус быстро пришел в упадок перед ростом промышленного и коммерческого духа в восемнадцатом веке. Демократическое брожение и беспокойство в связи с далеко идущими политическими переменами начали занимать умы людей в ущерб искусству. Однако к середине восемнадцатого века экстравагантность рококо, иезуитов и Людовика XV. стили начали надоедать популярному вкусу. Творческий дух был мертв, и ничто не казалось более многообещающим в качестве исправления этих излишеств, чем возвращение к классическим моделям. Но спрос был на буквальное копирование аркад и портиков Рима, которые служили бы фасадами зданий, в которых современные требования должны были соответствовать этим античным экстерьерам, вместо того чтобы контролировать дизайн. Результатом стало явное усиление великолепия улиц и площадей, украшенных этими в высшей степени декоративными фасадами, но в ущерб удобству и пристойности самих зданий. Хотя этот академический дух слишком часто приносил логику и оригинальность в жертву произвольной симметрии и предполагаемым канонам римского дизайна, он также, с другой стороны, приводил к величию и достоинству в планировке, особенно в проектировании вестибюлей, лестниц и холлов, что делало многие из созданных им общественных зданий вполне достойными изучения. Архитектура римского Возрождения была помпезной и искусственной, но редко тривиальной, и ее несколько наигранное величие было долгожданным избавлением от унылой экстравагантности стилей, которые она заменила.

ГРЕЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. Однако римское возрождение было вытеснено в Англии и Германии греческим возрождением, которое началось ближе к концу восемнадцатого века. Это было результатом вновь пробудившегося интереса к давно забытым памятникам аттического искусства, о которых миру вновь стало известно благодаря открытиям Стюарта и Реветта, разосланным в 1732 году Лондонским обществом дилетантов. Это привело к настоящему *фурору* в Англии в отношении греческих дорических и ионических колонн, которые без разбора применялись ко всем классам зданий с полным пренебрежением приличиями. Британский вкус находился в то время на самом низком уровне и не смог осознать бедность греческой архитектуры, лишенной подобающих ей украшений в виде резьбы и скульптуры, которых особенно не хватало в британских образцах. Тем не менее греческий стиль в Англии долгое время пользовался популярностью, уступив только во время правления нынешнего монарха так называемой викторианской готике, возрождению средневековых форм. В Германии греческое возрождение характеризовалось более развитым вкусом и более рациональным применением его форм, которые часто свободно модифицировались в соответствии с современными потребностями. Во Франции, где началось римское возрождение при Людовике XV. этот проект дал довольно удовлетворительные результаты, и там, где влияние Королевской школы изящных искусств (*École des Beaux-Arts*) имело тенденцию увековечивать принципы римского дизайна, греческое возрождение не нашло опоры. Греческие формы были сочтены слишком строгими и неподатливыми для нынешних требований. Однако примерно в 1830 году усилиями небольшой группы талантливых архитекторов был введен модифицированный стиль дизайна, известный с тех пор как *неогреческий*, и хотя его собственная жизнь была короткой, он еще долгое время оказывал глубокое влияние на французское искусство в направлении свободы и утонченности. В Италии вряд ли было что-либо похожее на подлинное возрождение римских или греческих форм. Несколько важных работ конца восемнадцатого и начала девятнадцатого веков были задуманы в духе позднего Возрождения и позаимствовали у преобладающего в других местах возрождения классицизма лишь большую точность деталей, а не какое-либо радикальное изменение формы или духа.



РИС. 198.—БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ, ЛОНДОН.

Англия. Строго говоря, римского возрождения в Великобритании не было.

Модифицированный палладианский стиль Рена и Гиббса и их преемников сохранялся до тех пор, пока его не вытеснило греческое возрождение. Первым плодом нового движения, по-видимому, стал **Банк Англии** в Лондоне, созданный сэром *Джоном Соаном* (1788). В этом здании греко-римский ордер круглого храма в Тиволи был точно скопирован и применен к длинному фасаду, слишком низкому для своей длины и без достаточного стилобата, но довольно эффектного благодаря углубленной колоннаде и нескончаемым стенам.

"**Британский музей**", написанный *Робертом Смирком* (рис. 198), был более амбициозным эссе в более чисто греческом стиле. Его колоссальная ионическая колоннада была, однако, всего лишь фронтисписом, примененным к плохо спланированному и заурядному зданию, от которого она отсекала необходимый свет. Более скромный, но подходящий колоннообразный фасад **Музея Фицуильяма** в Кембридже, выполненный *Бассеви*, был более успешной попыткой в том же направлении, с лучшими пропорциями и отсутствием несоответствия современным окнам на нескольких этажах. Они всегда были камнем преткновения при возрождении греческого стиля. Трудностей, которые они вызывают, однако, удастся избежать в зданиях, состоящих всего из двух этажей, причем порядок применяется к верхнему этажу на высоком стилобате, служащем подвалом. **Средняя школа**, Королевский институт в Эдинбурге и Лондонский университет, созданные *Уилкинсом*, по этой причине, если не по какой-либо другой, превосходят Британский музей и другие многоэтажные англо-греческие здания. Однако, несмотря на все трудности, англичане с сомнительным успехом распространили применение этого стиля не только на всевозможные общественные здания, но и на загородные резиденции. Карлтон-хаус, Боуден-парк и Грейндж-хаус являются примерами такого неправильного употребления греческих форм. Ни то, ни другое не оказалось более подходящим для церковных целей. **Церковь Святого Панкратия** в Лондоне и несколько церквей *Томсона* (1817-75) в Глазго, хотя и интересны как эксперименты по такой адаптации, не заслуживают похвалы за имитацию. Пожалуй, самым удачным из всех британских греческих проектов является **зал Святого Георгия** в Ливерпуле (рис. 199), чей внушительный перистиль и портики достаточно греческие по духу и деталям, чтобы отнести его к произведениям греческого Возрождения. Но его большой зал и внутренняя композиция действительно римские, а не греческие, что подчеркивает опыт,

свидетельствующий о том, что греческая архитектура не соответствует требованиям современной цивилизации почти в той же степени, что римская.



РИС. 199. —ЗАЛ СВЯТОГО Георгия, ЛИВЕРПУЛЬ.

ГЕРМАНИЯ. В XVIII веке классическое возрождение в Германии, которое поначалу следовало римским прецедентам (как в колоннах, украшенных спирально восходящими рельефами перед церковью **Святого Карла Борromeо** в Вене), было направлено в русло греческого подражания литературными произведениями Винкельмана, Лессинга, Гете и других, а также интересом, вызванным открытиями Стюарта и Реветта. **Бранденбургские ворота** в Берлине (1784, автор Лангханс) были ранним примером этого эллинизма в архитектуре и одним из его наиболее успешных применений в гражданских целях. Не копируя в точности какую-либо греческую структуру, он, очевидно, был вдохновлен афинскими пропилами, и ничто в его назначении не является чуждым используемому стилю. Однако наибольшая активность в этом стиле проявилась позже, и ее в значительной степени стимулировали достижения о. *Шинкель* (1771-1841), один из величайших современных немецких архитекторов. В то время как в купольной церкви Святого Николая в Потсдаме он использовал римские формы в модернизированной римской концепции и следовал в одном или двух других зданиях принципам Возрождения, его пристрастие было к греческой архитектуре. Его шедевром стал **Музей** в Берлине с внушительным портиком из 18 ионических колонн (рис. 200). Это здание с прекрасной ротондой было превосходно спланировано и образует, в сочетании с **Новым музеем Штулера** (1843-55), благородный дворец искусств, монументальным требованиям и художественному назначению которого вполне соответствовали греческие колоннады и фронтоны. Величайшим преемником Шинкеля был **Лео фон Кленце** (1784-1864), чьи более текстовые репродукции греческих моделей снискали ему большую благосклонность и широкую занятость. **Валгалла** близ Ратисбона - это модернизированный парфенон со стеклянными внутренними сводами; внешне элегантный, но слишком очевидный плагиат, чтобы им восхищались. **Ruhmeshalle** в Мюнхене, двойная буква L, частично закрывающая колоссальную статую Баварии и посвященная памяти великих людей Баварии, не скопирована ни с одного греческого здания, хотя дизайн чисто греческий и выверен до мельчайших деталей. В **Глиптотека** (скульптуры "Галерея"), в одном городе, на одной отчетливо греческой функции, введенную в Кленце, Ионич. портиком, также один неуместные, обратите внимание на дизайн. **Пропилеи** в Мюнхене работы того же автора (рис. 201) и **Придворный театр** в Берлине работы Шинкеля являются другими важными примерами этого стиля. Последний внешне является одним из самых красивых театров Европы, хотя и менее богато украшен, чем многие другие. Гений Шинкеля проявил здесь поразительный успех в адаптации греческих деталей к

острым трудностям театрального дизайна, и нет никаких намеков на копирование какого-либо известного греческого здания.



РИС. 200.—СТАРЫЙ МУЗЕЙ, БЕРЛИН.

В Вене одним из примечательных памятников классического возрождения является **Рейхсратсгебойде**, или Здание парламента, по *Th. Хансена* (1843), внушительная двухэтажная композиция с высокой центральной колоннадой и нижними боковыми крыльями, гармоничная в общих пропорциях и приятно разнообразная по очертаниям и массе.



РИС. 201.ПРОПИЛЕИ, МЮНХЕН.

В целом, греческое возрождение в Германии представляет собой аспект искреннего стремления к красоте со стороны ограниченного числа талантливых художников, введенных в заблуждение идеей о том, что формы мертвой цивилизации могут быть возрождены к новой жизни на службе современным потребностям. Результат был разочаровывающим, несмотря на отличную планировку, замечательную конструкцию и тщательно проработанные детали этих зданий, и движение здесь, как и везде, было заранее обречено на провал.

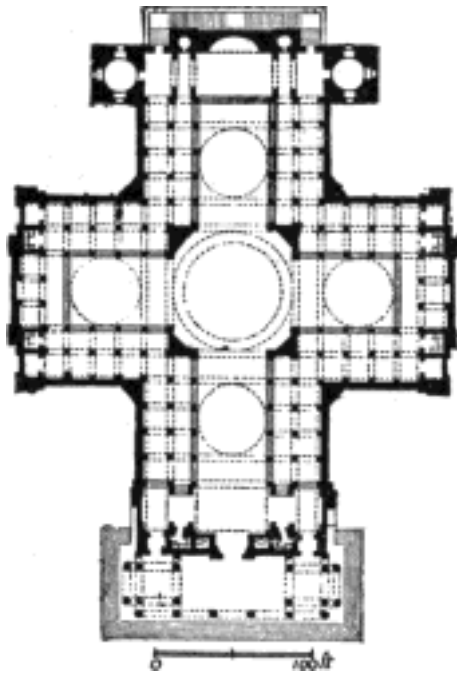


РИС. 202.—ПЛАН ПАНТЕОНА, ПАРИЖ.

ФРАНЦИЯ. Во Франции классическое возрождение, как мы видели, появилось во время правления Людовика XV. в ряде важных памятников, которые выражали протест их авторов против каприза модного тогда стиля рококо. Колоннады Гард-Мебле, фасад Сен-Сюльпис и холодно красивый **Пантеон** (рис. 202, 203) свидетельствовали об убежденности наиболее культурных умов того времени в том, что римского величия можно достичь, только копируя формы римской архитектуры с максимально возможным приближением к правильности. В Пантеоне, величайшем церковном памятнике своего времени во Франции (иначе известном как церковь Св. Женевиьев), дух правильного классицизма доминирует как в интерьере, так и во внешнем оформлении. Это греческий крест размером 362 × 267 футов, с куполом высотой 265 футов и внутренним диаметром 69 футов. Четыре рукава имеют куполообразные своды и узкие проходы, разделенные коринфскими колоннами. Весь интерьер представляет собой холодную, но чрезвычайно элегантную композицию. Наиболее примечательными чертами экстерьера являются внушительный портик с колоссальными коринфскими колоннами и изящный перистиль, который окружает барабан купола, придавая ему большое достоинство и богатство эффекта.



РИС. 203. ВНЕШНИЙ ВИД ПАНТЕОНА,
ПАРИЖ.

Купол, полностью выполненный из камня, имеет три оболочки, промежуточная из которых служит для поддержки тяжелого каменного фонаря. Архитектором был Суффло (1713-81). **Большой театр** в Бордо (1773, *Виктор Луи*), один из крупнейших и прекраснейших театров Европы, был еще одним продуктом этого движения, его величественная колоннада является одним из главных украшений города. При Людовике XVI. эта несколько помпезная демонстрация античного величия вызвала временную реакцию; но за время этого несчастливой правления было возведено несколько важных зданий, и реакция проявилась главным образом в более тонком и изящном стиле внутреннего убранства. Империя должна была официально одобрить Возрождение Рима.



FIG. 204.—ARC DE L'ÉTOILE, PARIS. Триумфальная арка Карусели за Тюильри работы *Персье и Фонтена*, великолепная *Этуаль* на вершине Елисейских полей работы *Шалгрена*; крыло, начатое Наполеоном для соединения Тюильри с Лувром со стороны суши, и церковь *Мадлен* работы *Виньона*, возведенная как храм героям Великой армии, - все это было спроектировано в соответствии с выраженной волей самого императора, в таком римском стиле, насколько позволяют требования каждого конкретного случая. Все эти памятники, строительство которых было начато между 1806 и 1809 годами, были завершены после реставрации. **Арка Карусели** является точной копией римских моделей; арка **Этуаль** (рис. 204) была гораздо более оригинальной конструкции колоссальных размеров. Его восхитительные пропорции, простая композиция и поразительные скульптуры отводят ему место среди самых благородных творений своего класса. **Мадлен** (рис. 205), внешне являющийся римским коринфским храмом самого большого размера, внутренне представляет собой почти византийскую концепцию с тремя висячими куполами, которые венчают его обширный неф, но все детали выполнены в римском стиле. Каким бы подходящим для пантеона или мавзолея он ни был, он кажется странно неуместным в качестве дизайна для христианской церкви. К этим памятникам следует добавить **Биржу**, или Биржу, работы *Броньяра*, тяжелую, несмотря на свой коринфский перистиль, и выходящий к реке фасад **Законодательного корпуса** или Бурбонского дворца, работы *Пойе*, единственный сохранившийся пример додекастильного портика с фронтоном. Все эти проекты отличаются большой элегантностью деталей и совершенством исполнения, и, какими бы неподходящими по стилю для современного использования, они безмерно подчеркивают великолепие французской столицы. Несомненно, ни одна деталь не может заменить греческую или римскую колоннаду в качестве украшения широких проспектов и открытых площадей или в качестве завершения архитектурного пейзажа.

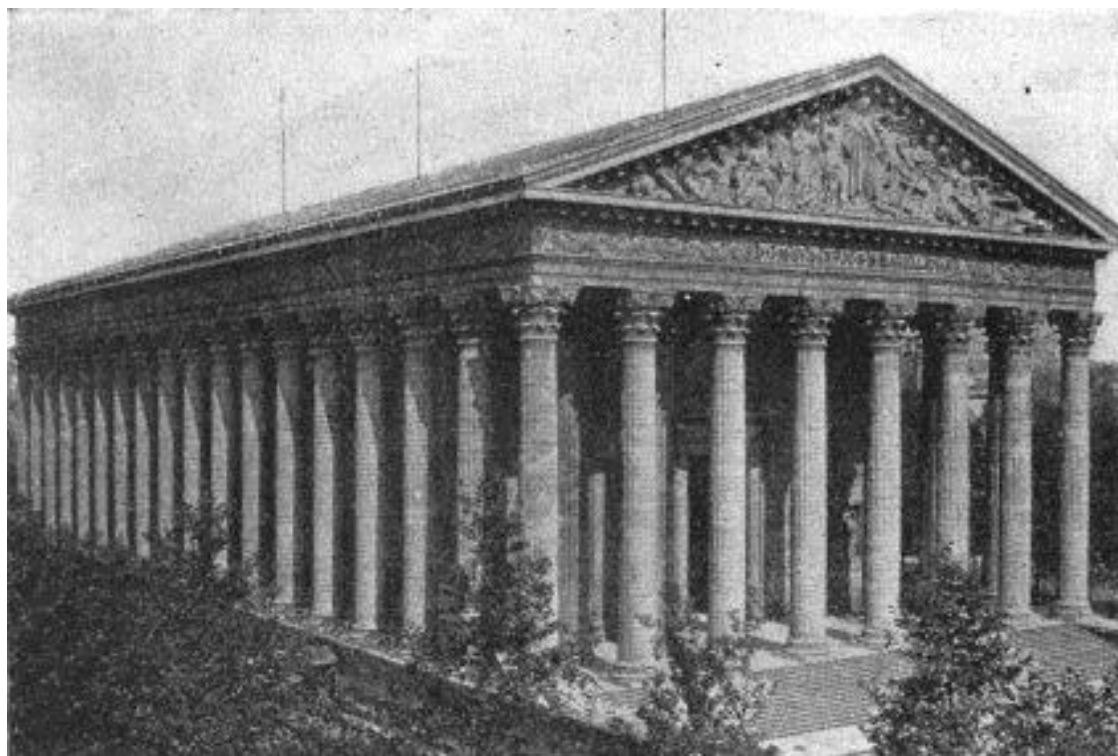


РИС. 205.—МАДЛЕН, ПАРИЖ.

Греческое возрождение мало завладело воображением парижан. Его формы были слишком холодными, слишком точными и фиксированными, слишком неподатливыми современным требованиям, чтобы удовлетворить французский вкус. Здесь есть только один примечательный памятник, церковь **Святого Винсента де Поля** работы *Хитторфа*, который стремился применить к этому дизайну принципы греческой внешней полихромии; но фрески и орнаменты не выдержали парижского климата и в конце концов были стерты. Уже упоминавшееся движение неогреков, инициированное Дюком, Дубаном и Лабрустом около 1830 года, имело целью привнести в современный дизайн дух и утонченность, чистоту и изящество греческого искусства, а не его формы (рис. 206). Его главными памятниками были реконструкция *перцором* **Palais de Justice**, of which the new west façade is the most striking single feature; the beautiful **Library of the École des Beaux-Arts**, by *Duban*; the библиотека **Ste. Genéviève**, от *Labrousse*, в котором длинный фасад обработан без пилястры или колонны, доминирующим мотивом являются простые арки над массивным цоколем, в то время как в интерьере система железных конструкций с застекленными куполами управляет дизайном; и памятная **колонна Julietot Duc**, самая элегантная и уместная из всех современных мемориальных колонн. Все эти здания, построенные между 1830 и 1850 годами и завершенные в разные даты, отличаются замечательной чистотой и свободой концепции и деталей, совершенно не стесненных искусственными рамками господствовавшего тогда официального академического стиля.

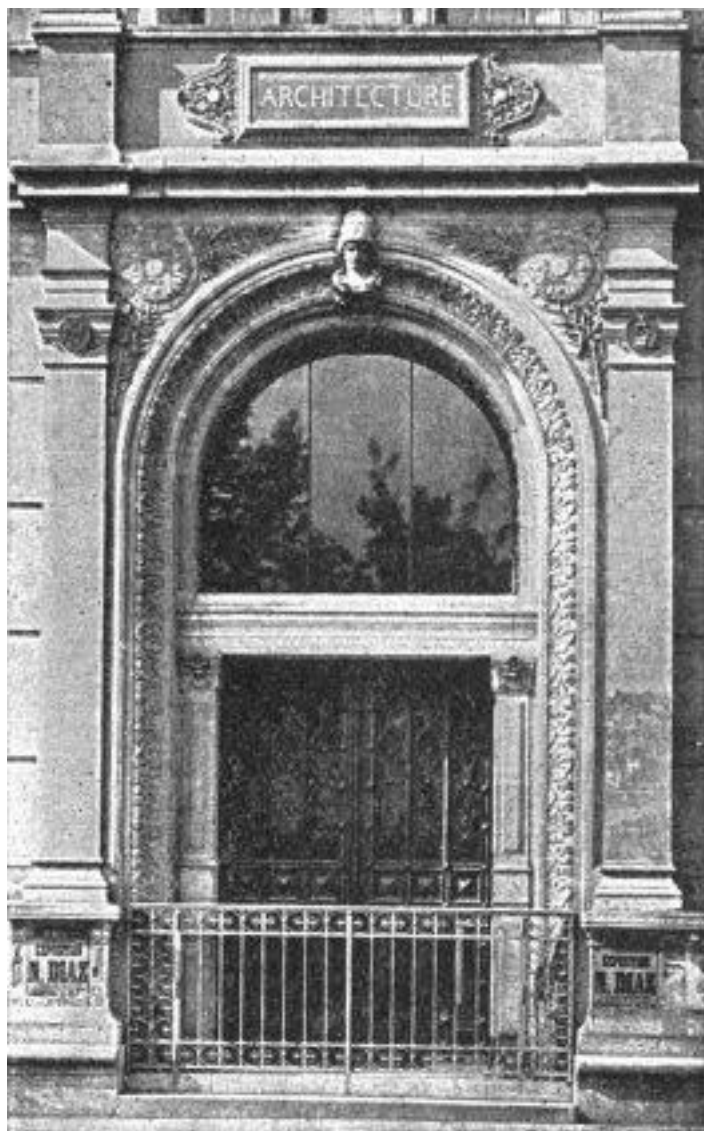


FIG. 206.—DOORWAY, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, PARIS.

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ В ДРУГИХ МЕСТАХ. Другие страны Европы мало что могут показать в плане имитации классических памятников или репродукций римских колоннад. В Италии церковь **Сан-Франческо ди Паола** в Неаполе, являющаяся квази-имитацией римского пантеона с флигельными колоннадами, и **Суперга** в Турине (1706, *Ивара*); фасад театра Сан-Карло в Неаполе и Браччо Нуово в Ватикане (1817, *Стерн*) - памятники, наиболее близкие к духу и стилю римского возрождения. Тем не менее, в каждом из них есть большой элемент оригинальности и свободы трактовки, что ставит под сомнение их классификацию как примеров этого движения.

Отражение мюнхенской школы можно увидеть в современных общественных зданиях Афин, спроектированных в одних случаях немецкими архитекторами, а в других - коренными греками. Университет, здания музеев, Академия искусств и наук и другие здания являются примерами довольно успешных усилий по адаптации строгих деталей классического греческого искусства к современным оконным конструкциям. Они несколько страдают от слишком щедрого использования штукатурки вместо мрамора и от сознательного подчеркивания вымершего стиля. Но по большей части это приятные монументальные конструкции, которые значительно дополняют красоту современного города.



РИС. 207.—Ул. ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР, САНКТ-Петербург.

В России во время и после правления Петра Великого (1689-1725) возникло любопытное смешение стилей. Стиль, аналогичный иезуитскому в Италии и чурригереску в Испании, в целом был распространен, но во многих случаях московские традиции модифицировали его в неопикуемые формы, подобные формам **Кремля** в Москве или менее экстравагантной церкви Цитадели и Смольного монастыря в Санкт-Петербурге. Наряду с этим тяжелым и варварским стилем, который обычно преобладает в многочисленных дворцах столицы, отделанных лепниной с чудовищными деталями, встречается более строгий и классический дух. Церковь **греческого обряда** в Санкт-Петербурге сочетает в себе римский купольный интерьер с экстерьером греческого дорического ордера. Церковь **Казанской Божьей Матери** имеет выступающую из трансепта полукруглую колоннаду, максимально копирующую колоннады перед собором Святого Петра. Но величайшим классическим памятником в России является **собор Св. Исаакий** (рис. 207), в Санкт-Петербурге, обширное прямоугольное здание с четырьмя выступающими с фасада колоннадами в римско-коринфском стиле и венчающим все куполом с перистилем. Несмотря на множество дефектов деталей и использование чугуна для изготовления купола, который притворяется мраморным, это одна из самых впечатляющих церквей такого размера в Европе. Внутри здания в необычайном изобилии использованы самые дорогие материалы, в то время как снаружи его благородные колоннады превосходят голый чердак и материал купола. **Дворец великого князя Михаила**, который воспроизводит, с улучшениями, колоннады Габриэля в парижском гарде Мебле перед своим садом, представляет собой благородно спланированный и заслуживающий похвалы проект, приятно контрастирующий с устаревшей архитектурой многих общественных зданий города. Адмиралтейство с его дорическими пилястрами и **Новый музейфон Кленце** из Мюнхена в искусно измененном греческом стиле с эффектными лоджиями - единственные другие памятники классического возрождения в России, о которых можно упомянуть в подобном кратком очерке. Оба здания примечательны и во многих отношениях достойны восхищения, отчасти искупая вульгарность, которая, к сожалению, так распространена в архитектуре Санкт-Петербурга.

The **ПАМЯТНИКИ** классического Возрождения были упомянуты в предыдущем тексте достаточно подробно, чтобы исключить необходимость дальнейшего перечисления здесь.

ГЛАВА XXVI.

НОВЕЙШАЯ АРХИТЕКТУРА В ЕВРОПЕ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: "Как и прежде", "Шато", "Фергюссон". Также Барки, *Современная архитектура во Франции.—Берлин и сена Баутен* (и серия аналогичных работ, посвященных современным зданиям других городов Германии). Daly, *Architecture privée du XIXe siècle*. Garnier, *Le nouvel Opéra*. Gourlier, *Choix d'édifices publics*. Licht, *Architektur Deutschlands*. Lübke, *Denkmäler der Kunst*. Lützow und Tischler, *Wiener Neubauten*. Narjoux, *Monuments élevés par la ville de Paris, 1850–1880*. Rückwardt, *Façaden und Details modernen Bauten.—Sammelmappe hervorragenden Konkurrenz-Entworfen*. Sédille, *L'Architecture moderne*. Селфридж, *Современная французская архитектура*. Стэтхэм, *Современная архитектура*. Виллар, *Англия, Шотландия и Ирландия* (тр. Генри Фрит). Ознакомьтесь также с публикациями Королевского института британских архитекторов и ведущими архитектурными журналами последних лет.

СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ. Деятнадцатый век был в высшей степени эпохой промышленного прогресса. Его наиболее поразительные достижения были достигнуты в области механики, науки и торговли. В результате этого материального прогресса общие условия жизни человечества в цивилизованных странах, несомненно, значительно улучшились. Народное образование и печатный станок также повысили интеллектуальный уровень общества, сделав обучение привилегией даже самых бедных. Таким образом, интеллектуальные, научные и коммерческие занятия в значительной степени поглотили ту энергию, которая в другие эпохи находила применение в создании художественных форм и объектов. Критический и скептический дух, дух утилитаризма и реализма сдерживал свободное и повсеместное развитие творческого воображения, по крайней мере, в пластических искусствах. В то время как в поэзии и музыке были достигнуты великие и благородные достижения, пластические искусства, включая архитектуру, лишь в последние годы достигли положения, достойного интеллектуального прогресса того времени.

Тем не менее художественный дух никогда не был полностью подавлен неблагоприятным давлением реализма и коммерциализма. К сожалению, его неоднократно направляли по ложному руслу. Современная археология и публикация исторических произведений искусства в книгах и фотографиях привлекли слишком пристальное внимание к деталям исчезнувших стилей как источнику вдохновения в дизайне. В нашем обзоре представлен весь спектр исторического искусства, и хотя это, с одной стороны, привело к смешению и умножению стилей в современных работах, с другой стороны, привело к рабской приверженности историческому прецеденту или буквальному копированию исторических форм. Современная архитектура, таким образом, колебалась между крайностями археологического рабства и необоснованной эклектичности. В руках людей низшей подготовки результатом стали прискорбные пародии на все стили или бессмысленные скопления плохо подобранных форм.

Важным фактором деморализации архитектурного дизайна стало развитие новых конструктивных методов, особенно в области использования чугуна и стали. Современным дизайнерам в их отношении к стилю было невозможно идти в ногу с быстрыми изменениями в конструктивном использовании металла в архитектуре. Крыши огромного пролета, в основном состоящие из стекла, которые современные методы обвязки сделали возможными для железнодорожных станций, оружейных складов и выставочных зданий; огромные

свободные пространства, которые могут быть ими покрыты; внедрение и развитие, особенно в Соединенных Штатах, столбово-балочной системы строительства высотных зданий, в которых внешние стены являются простым экраном или заполнителем; они произвели революцию в архитектуре так быстро и полностью что архитекторы все еще борются и пытаются ощупью найти решение многих проблем стиля, масштаба и композиции, которые они принесли с собой. вперед.

Однако за последние тридцать лет архитектура, несмотря на эти новые условия, добилась заметных успехов. Художественное подражание неоднократным международным выставкам, увеличение числа музеев и художественных школ, общий прогресс в интеллекте и просвещении - все это способствовало этому художественному прогрессу. По-видимому, в среднестатистической архитектуре настоящего времени по обе стороны Атлантики больше художественных и интеллектуальных качеств, чем в любой предыдущий период этого столетия. Бесплезность археологического возрождения исчезнувших стилей общепризнанна. Новые условия постепенно обеспечивают решение тех самых проблем, которые они поднимают. Исторический прецедент оказывает более слабое влияние на архитектора, чем раньше, и основополагающее единство принципа, лежащее в основе любого хорошего дизайна, становится более понятным.²⁶

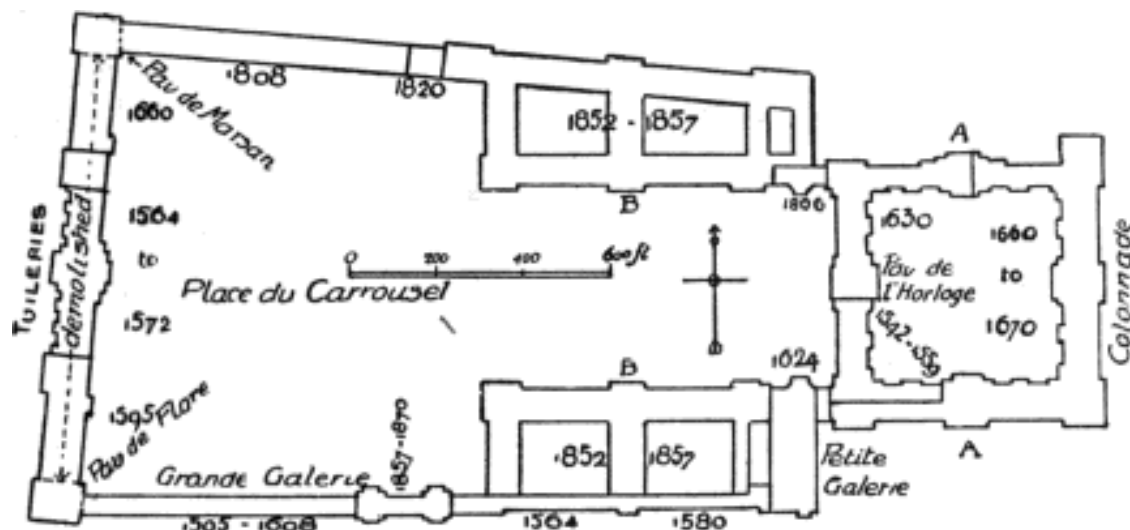


РИС. 208. ПЛАН ЛУВРА И ТЮИЛЬРИ, ПАРИЖ.

А, А - так называемый Старый Лувр; Б, В - Новый Лувр.

ФРАНЦИЯ. Именно во Франции, Германии (включая Австрию) и Англии архитектурный прогресс этого периода в Европе был наиболее заметен. Мы уже заметили результаты классических возрождений в этих трех странах. Говоря в целом, можно сказать, что во Франции влияние *Школы изящных искусств*, хотя она имела тенденцию придавать большую целостность и согласованность национальной архитектуре и оказывала мощное влияние на утонченность вкуса и корректность стиля, также стояла на пути свободного развития новых идей. Французская архитектура на протяжении всего времени придерживалась принципов Возрождения, хотя стиль в течение этого столетия претерпевал различные изменения под влиянием различных влияний. Первым из них было движение неогреков, упомянутое в предыдущей главе, которое разрушило хватку римской традиции в вопросах деталей и придало большую эластичность национальному стилю. Далее следует упомянуть готическое движение, представленное Виоле-ле-Дюком, Лассусом, Баллу и их последователями. Начиная примерно с 1845 года, здесь было построено сравнительно мало примечательных зданий, но это дало большой импульс изучению средневековой археологии и реставрации средневековых памятников. Церкви Сент. Клотильда и Сен-Жан-де-Бельвиль в Париже, а

также реконструкция замка Пьерфон были одними из его прямых результатов. Косвенно это привело к более свободному и рациональному обращению с конструктивными формами и материалами, чем это было принято у академических дизайнеров. Церковь **св. Августина**, по *Baltard*, в Париже, иллюстрирует это, в свою пользование утюгом и кирпичные купола и своды, и **колледж Чапал**, по *Э. поезде*, в ее декоративной обработки кирпича и черепицы внешне. Повсеместное использование железа для кровельных ферм, а также для строительства рынков и подобных зданий имело дальнейшую тенденцию в том же направлении, и **Центральные залы** в Париже, работы *Балтарда*, являются ярким примером.

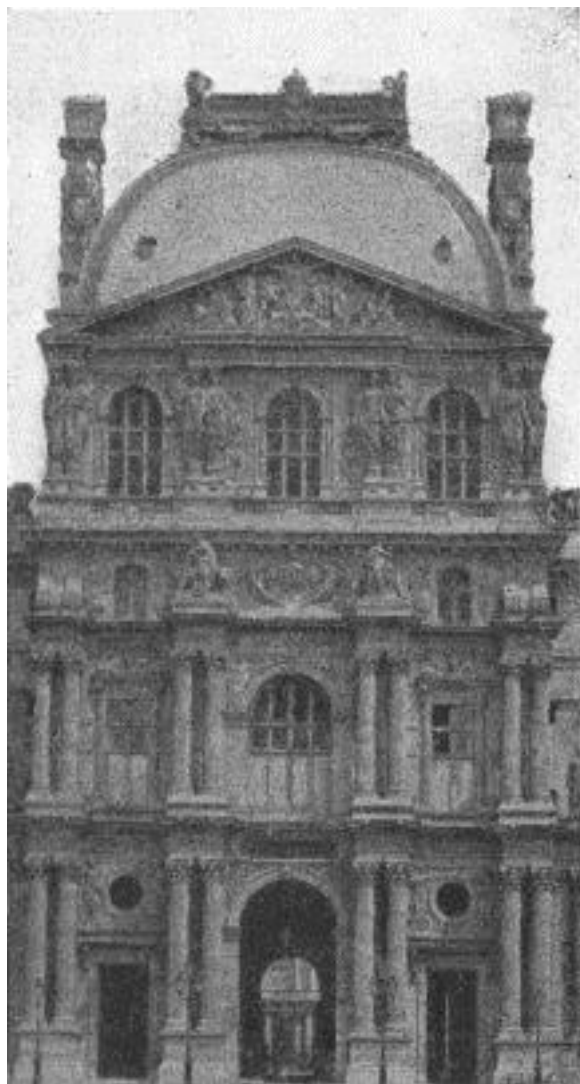


РИС. 209.—ПАВИЛЬОН РИШЕЛЬЕ, ЛУВР.

ВТОРАЯ ИМПЕРИЯ. Правление Наполеона III (1852-70) было периодом исключительной активности, особенно в Париже. Величайшим памятником его правления стало завершение строительства **Лувра** и **Тюильри** под руководством *Висконти* и *Лефюэля*, включая реконструкцию павильонов Флор и Марсан. Новые части представляют собой самый выдающийся образец современной французской архитектуры, и способ, которым были объединены два дворца, заслуживает высокой оценки. Несмотря на определенные дефекты, это произведение отличается сочетанием достоинства, богатства и утонченности, которые редко встречаются в дворцовой архитектуре (рис. 208, 209). **Новая опера** (1863-75) *Гарнье* (ум. в 1898) стоит рядом с Лувром по значимости как национальный памятник. Это, безусловно, самое роскошное здание для развлечений из всех существующих, но по чистоте деталей, сбалансированности и сдержанности своего дизайна оно уступает работам

Висконти и Лефуэля (рис. 210). К этому периоду правления принадлежат Дворец промышленности *Вьеля*, построенный для выставки 1855 года, и несколько крупных железнодорожных вокзалов (Северный вокзал, Хиторфф, Восточный вокзал, Орлеанский вокзал и др.), в которых современная французская версия Ренессанса была с большим мастерством применена к зданиям, построенным в основном из железа и стекла. Ратуши и театры были возведены в огромном количестве, а в декоративных работах, таких как фонтаны и памятники, французы добились особого успеха. Фонтаны **Сен-Мишеля**, Кювье и Мольера в Париже и **Лонгшана** в Марселе (рис. 211), иллюстрируют изобилие ресурсов и элегантность детального обращения с французами в этом департаменте. Здесь также следует упомянуть об обширных предприятиях, предпринятых Наполеоном III по исправлению и украшению плана улиц Парижа новыми проспектами и площадями в огромных масштабах, что значительно усилило монументальное величие города.

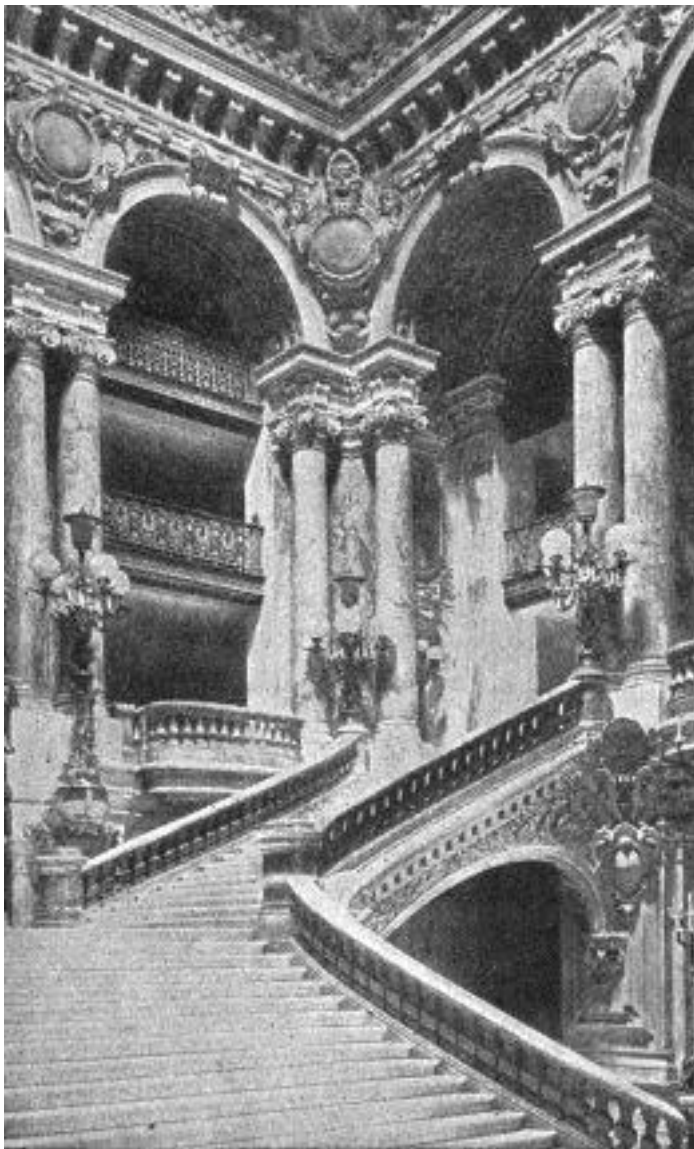


РИС. 210. ПАРАДНАЯ ЛЕСТНИЦА ОПЕРЫ, ПАРИЖ.

РЕСПУБЛИКА. После стихийных бедствий 1870 года был возведен ряд важных сооружений, и французская архитектура продемонстрировала замечательную жизнеспособность и гибкость в новых условиях. Его постановки в целом отличались утонченным вкусом и заметным отсутствием эксцентричности и излишеств; но по большей части он шел хорошо проторенными тропами. Наиболее известным в последнее время памятником, в церковной архитектуры, **Сакре-Кер**, на Монмартре, на *Абади*, вотивная церковь вдохновение из

Франко-византийском стиле Аквитании; в гражданской архитектуре новый **отель-де-Вильв** Париже, по *баллу* и *Déperthes*, ссылаясь на первоначальную структуру разрушили коммуны, а на самом деле это оригинальное творение большая заслуга; в схоластической архитектуры новой школы профилактической медицины, а Новая **Сорбонна**, по *Nénot*, и в других отраслях искусства из металла и стекла выставочного здания 1878, 1889 и 1900. В последнем из них стремление к оригинальности и стремление отказаться от традиционных форм достигли крайности, хотя и сопровождалось множеством очень продуманных деталей и виртуозным использованием цветового оформления. К этому следует добавить множество примечательных театров, ратуш, зданий судов и *префектур* в провинциальных городах, а также почти бесчисленные памятные колонны и монументы. В уличной архитектуре сейчас гораздо больше разнообразия и оригинальности, чем раньше, особенно в частных домах, и реакция против заказов и традиционных методов проектирования в последнее время становится все сильнее. Главное совершенство современной французской архитектуры заключается в ее рациональной планировке, монументальности и утонченности деталей (рис. 212).



РИС. 211. ФОНТАН ЛОНШАН, МАРСЕЛЬ.

ГЕРМАНИЯ И АВСТРИЯ. Дух археологии за последние пятьдесят лет сильнее повлиял на немецкую архитектуру, чем на французскую. Ярко выраженное средневековое возрождение частично сопровождало греческое возрождение в Германии, частично последовало за ним и привело к появлению ряда церквей и нескольких светских зданий в базиликанском, романском и готическом стилях. Они менее интересны, чем те, что выполнены в греческом стиле, потому что средневековые формы еще более чужды современным потребностям, чем классические, поскольку совместимы только с системами дизайна и строительства, которые больше неосуществимы. В Мюнхене Auekirche, по *Ohlmüller*, в уточненном готическом стиле;

византийского святого Людвига, и *Ziebland* по следующим базилики раннехристианской модели; базилика по *Hübsch*, в Бюлахе, и Церковь Вотивкирхе в Вене (1856) г. фон Ферстель (1828-1883) отличаются Нео-средневековой памятники. Последняя по названию церковь может быть отнесена к Ste. Клотильда в Париже (см. [стр. 371](#)) и собор Святого Патрика в Нью-Йорке, все три примерно одинакового размера и общего стиля, напоминающие Сент-Уэн в Руане. Они корректны и продуманны, но более или менее холодны и искусственны.

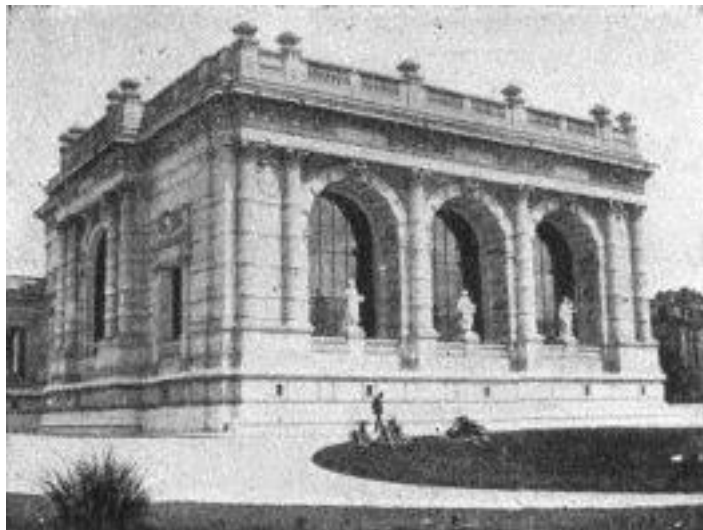


FIG. 212.—MUSÉE GALLIÉRA, PARIS.

Более успешными являются многие немецкие театры и концертные залы, в которых свободно используются ренессансные и классические формы. В некоторых из них была предпринята попытка выразить с помощью внешней формы криволинейный план зрительного зала, как в **Дрезденском театре** *Semper* Земпера (1841; рис. 213), театре в Карлсруэ Хюбша и в **двойном театре** Викториязима-лето в Берлине Титца, работающем по проекту..... Но практические и эстетические трудности, связанные с этим лечением, привели к тому, что от него вообще отказались. **Оперный театр** в Вене, построенный Сикардсбургом и Ван дер Нулем (1861-69), имеет прямоугольную форму и, если бы не определенная тривиальность деталей, был бы одним из самых успешных зданий такого рода. Новый **Бургтеатр** в том же городе представляет собой более изысканно украшенное сооружение в стиле Ренессанса, несколько витиеватое и преувеличенное.

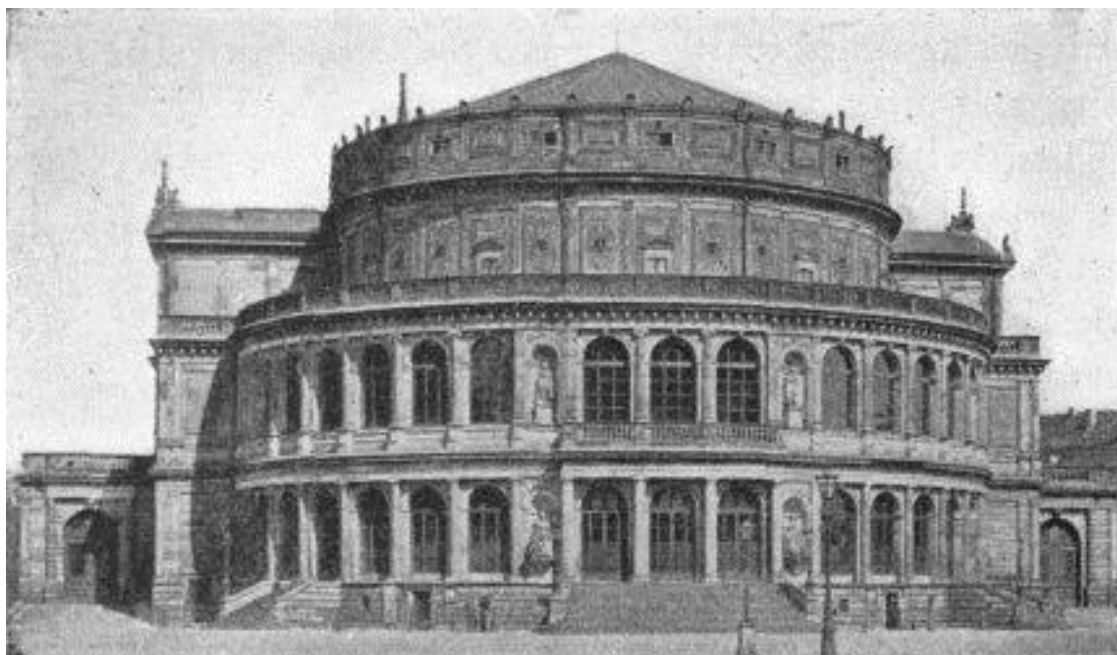


РИС. 213. ТЕАТР В ДРЕЗДЕНЕ.

Современная немецкая архитектура лучше всего проявляется в академических и жилых зданиях. **Баушупе** в Берлине работы Шинкеля, в которой кирпич используется в рациональном и достойном дизайне без орденов; Политехническая школа в Цюрихе работы Земпера; университетские здания, и особенно здания для технического обучения, в Карлсруэ, Штутгарте, Страсбурге, Вене и других городах, демонстрируют монументальное отношение к экстерьеру и общему расположению в сочетании с тщательным изучением практических требований. В административных зданиях немцы вряд ли добились такого успеха; и новое здание **парламента** в Берлине, построенное *Валлотом*, несмотря на его великолепие и дороговизну, тяжеловесно и неудовлетворительно в деталях. В крупных городах, особенно в Берлине, есть много превосходных образцов архитектуры домов, в основном в стиле Ренессанса, достаточно монументальных по дизайну, хотя обычно, как и большинство немецких работ, склонных к тяжеловесности деталей. Слишком свободное использование штукатурки в имитации камня также подвержено критике.



РИС. 214. ЖИЛОЙ КВАРТАЛ (МАРИ—ТЕРЕЗИЕНХОФ), ВЕНА.

ВЕНА. За последние тридцать лет Вена претерпела преобразования, которые сделали ее соперницей Парижа как столицы величия. Реконструкция центральной части, создание ряда великолепных бульваров и площадей, а также группировка главных государственных и муниципальных зданий вокруг них по монументальной схеме придали городу необычный вид великолепия. Среди наиболее важных памятников этой группы - **здание парламента** работы Хансена (см. [стр. 360](#)) и **Ратуша** работы *Шмидта*. Это последнее представляет собой неоготическое сооружение огромных размеров и вычурности, но странно тонкое и скудное в деталях и совершенно не гармонирующее со своим окружением. Университет и музеи представляют собой массивные здания в стиле Ренессанса; и именно Ренессанс, а не классика или готика преобладают во всем новом городе. Огромные жилые дома и многоквартирные дома (рис. 214), расположенные вдоль его улиц, в высшей степени декоративны по своей архитектуре, но по большей части покрыты штукатуркой, которая, в конце концов, не в состоянии придать ему вид солидности и долговечности, который он стремится имитировать.

Город **Буда-Пеш** также в последние годы претерпел феноменальные преобразования, аналогичные тем, что произошли в Вене, но в нем меньше памятников, представляющих заметный архитектурный интерес. **Синагога** - наиболее известная из них, богатое и красивое кирпичное здание в модифицированном испано-мореском стиле.



РИС. 215.—ЗДАНИЯ ПАРЛАМЕНТА, ВЕСТМИНСТЕР, ЛОНДОН.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. В последние годы существования англо-греческого стиля группа увлеченных изучением британских средневековых памятников — скорее археологов, чем архитекторов, — инициировала движение за возрождение национальной готической архитектуры. Первые плоды этого движения, возглавляемого Пугином, Брэндоном, Рикманом и другими (примерно в 1830-40 годах), были замечены в бесчисленных псевдоготических сооружениях, в которых заостренные арки, контрфорсы и сгруппированные шахты средневековой архитектуры имитировались или пародировались в зависимости от способностей дизайнера, с частым неправильным пониманием их надлежащего использования или значения. Это неразумное неправильное применение готических форм было, однако, ограничено более ранними стадиями движения. С увеличением количества света и опыта появилось более правильное и последовательное использование средневековых стилей, в которых доминировал тот же дух археологической корректности, который породил классицизм позднего Возрождения в Италии. Этот дух, стимулированный масштабными работами по реставрации великих средневековых памятников Соединенного Королевства, оказался фатальным для любого свободного и оригинального развития стиля в новых направлениях. Но это спасло церковную архитектуру от крайней низости и унижения, в которое она впала, и установило стандарт вкуса, который отразился на всех других областях дизайна.

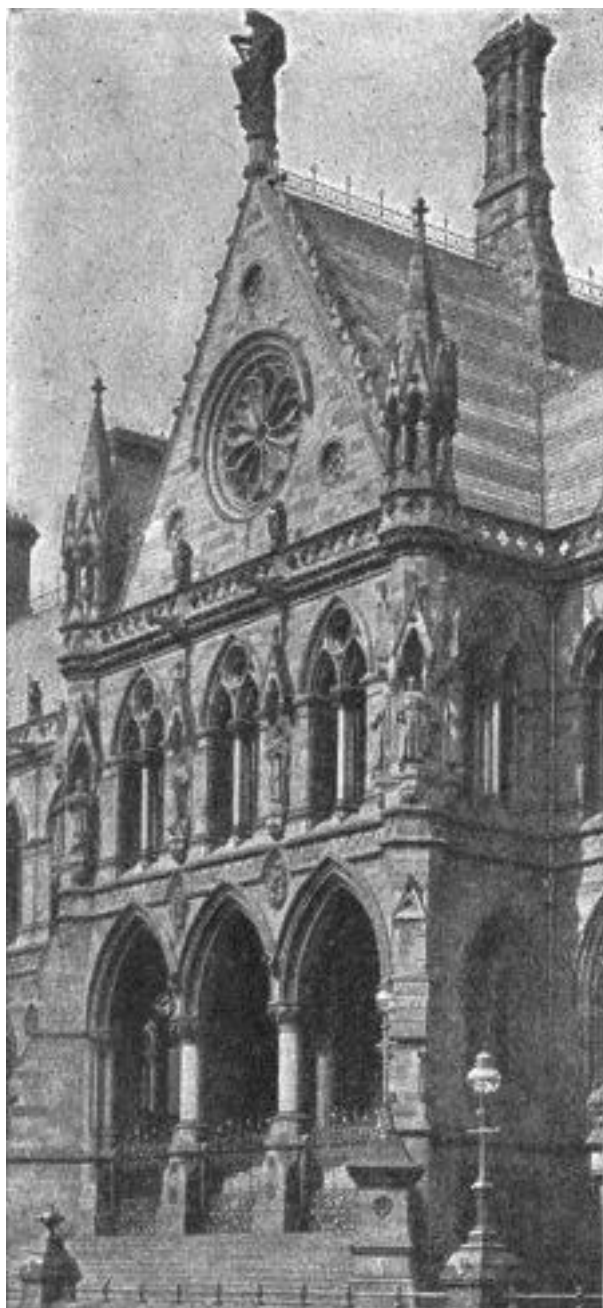


РИС. 216.—СУДЫ ПРИСЯЖНЫХ, МАНЧЕСТЕР. ПОДРОБНО.

ВИКТОРИАНСКАЯ ГОТИКА. Между 1850 и 1870 годами стремление к археологической корректности уступило место более рациональным попыткам адаптировать готические принципы к современным требованиям, вместо простого копирования вымерших стилей. Эти усилия, предпринятые рядом архитекторов большого ума, культуры и серьезности (сэр Гилберт Скотт, Джордж Эдмунд Стрит, Уильям Берджес и другие), привели к появлению ряда чрезвычайно интересных зданий. Главными среди них по размерам и стоимости являются **Здания парламента** в Вестминстере, работы сэра *Чарльза Барри* (начаты в 1839 году) в стиле Перпендикуляра. Это огромное сооружение (рис. 215), внушительное своими простыми массивами и утонченное в тщательно проработанных деталях, является самым удачным памятником викторианской готики. Однако он страдает от отсутствия надлежащего соотношения масштаба между его декоративными элементами и обширными пропорциями здания, что принижает составляющие его элементы. В целом, это нельзя назвать успешным подтверждением претензий популяризаторов стиля относительно приспособляемости готических форм к сооружениям, спланированным и построенным в соответствии с

современной модой. **Суды присяжных** в Манчестере (рис. 216), **Новый музей** в Оксфорде, великолепный **Мемориал Альберта** в Лондоне, построенный *Скоттом*, и **Новые суды** в Лондоне, построенные *Стрит*, являются наглядными иллюстрациями одной и той же истины. Это добросовестный, тщательно проработанный дизайн с хорошим вкусом, но при этом совершенно не соответствующий по стилю своему назначению. Они подобны выверенным и научным стихам на иностранном языке, правильным по форме и языку, но лишенным естественности и очарования истинного и ничем не сдерживаемого вдохновения. Более поздним эссе того же рода в несколько иной области является "**Музей естественной истории** в Южном Кенсингтоне" *Уотерхауза* (1879), внушительное здание в модифицированном романском стиле (рис. 217).

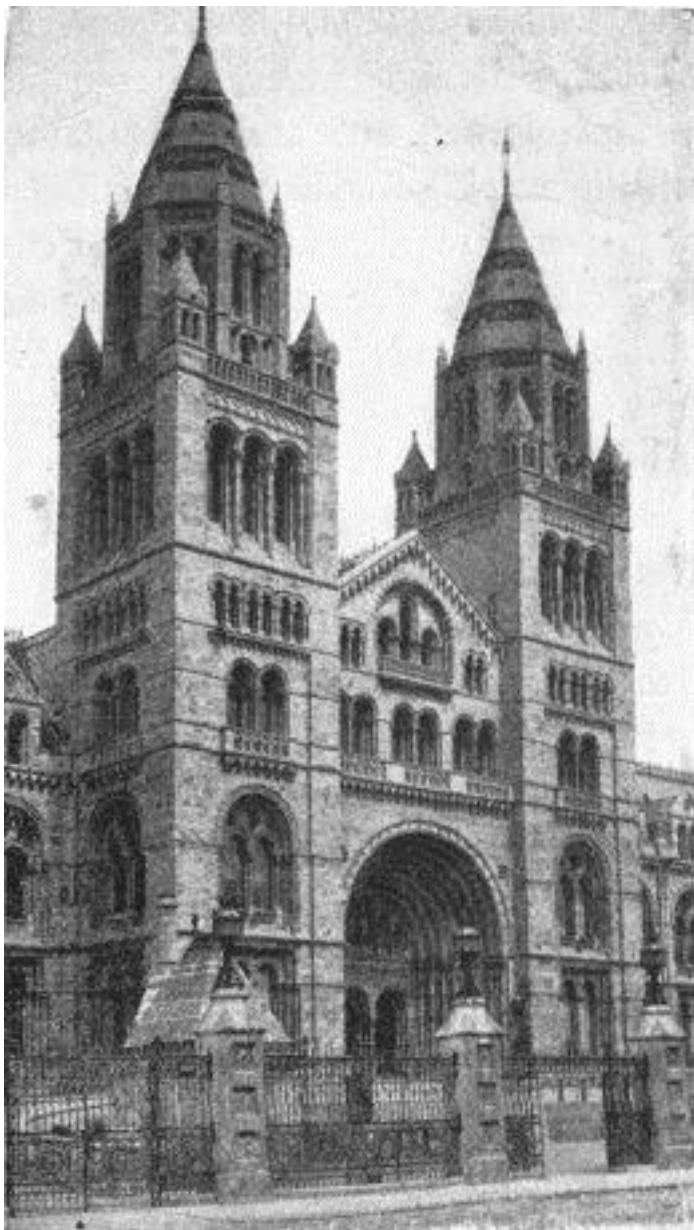


РИС. 217.—МУЗЕЙ ЕСТЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ, ЛОНДОН.

ДРУГИЕ РАБОТЫ. Викторианский готический стиль не отвечал глубокому и общему движению популярного вкуса и, подобно англо-греческому стилю, был обречен на провал из-за присущего ему несоответствия между современными потребностями и средневековыми формами. В течение последних двадцати лет произошел довольно

массовый возврат к принципам Ренессанса, и результат виден в большом количестве ратуш, бирж, музеев и колледжей, в которых к формам эпохи Возрождения, с орденами и без них, относились со все большей свободой и искусной адаптацией к материалам и особым требованиям каждого конкретного случая. Мемориальный зал Альберта (1863, генерала Скотта) можно рассматривать как ранний пример этого движения, а **Имперский институт** (Колониальные офисы) Коллкатта и Оксфордскую ратушу Астона Уэбба - как одно из его последних проявлений. В домашней архитектуре был очень популярен так называемый стиль королевы Анны, который практиковали Норман Шоу, Эрнест Джордж и другие. Это действительно современный стиль, возникший в результате имитации модифицированного палладианского стиля, использовавшегося в кирпичной архитектуре времен королевы Анны, но свободно и часто художественно измененный в соответствии с современными вкусами и потребностями.

В своем освобождении от ошибочных принципов археологического возрождения, а также в свидетельствах улучшенного вкуса и пробудившейся оригинальности современная британская архитектура обещает будущее. Он по-прежнему уступает французскому в монументальности, в технической ресурсности и изысканности декоративных деталей.

В ДРУГИХ СТРАНАХ ЕВРОПЫ. В других европейских странах современная архитектура в целом демонстрирует растущую свободу и улучшение хорошего вкуса, но нигде больше ее возможности и эффективность не были так заметны, как во Франции, Германии и Англии. Ни дорогая биржа, ни огромный, но перегруженный зал Дворца правосудия в Брюсселе от *Polaert* не отличаются изысканностью и утонченным вкусом. Несколько примечательных зданий в Швейцарии, России и Греции могли бы быть упомянуты в более расширенном обзоре архитектуры, но здесь их нельзя даже перечислить. В Италии, особенно в Риме, Милане, Неаполе и Турине, с 1870 года наблюдается большая строительная активность, но за исключением **Памятника Виктору Эммануилу** и Национального музея в Риме, монументальных аркад и переходов в Милане и Неаполе, а также *Кампи Санти* или монументальных кладбищ в Болонье, Генуе и одного или двух других мест, в Италии за последние годы не было построено почти ничего по-настоящему важного.

26. См. Приложение D.

ГЛАВА XXVII.

АРХИТЕКТУРА В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: "Как и прежде", Фергюссон, Стэтхэм. Также, Чендлер, *Колониальная архитектура Мэриленда, Пенсильвании и Вирджинии*. Кливленд и Кэмпбелл, *достопримечательности Америки*. Угол улиц Содерхольц и *Колониальная архитектура в Новой Англии*. Крейн и Содерхольц, *Образцы колониальной архитектуры в Чарльстоне и Саванне*. Дрейк, *Исторические поля и особняки Мидлсекса*. Эверетт, *Исторические церкви Америки*. Кинг, *Справочник по Бостону; Справочник по Нью-Йорку*. Маленькие, ранние интерьеры *Новой Англии*. Шайлер, *американская архитектура*. Ван Ренсселер, Х. Х. *Ричардсон и его работы*. Уоллис, *Старая колониальная архитектура и мебель*.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ. Колониальная архитектура нового времени представляет собой своеобразное явление. Нация-колонизатор, перенося в свою новую среду обитания вкусы и обычаи давно сложившейся цивилизации, изменяет их лишь с крайней неохотой, под абсолютным давлением новых условий. Когда новым домом становится девственная почва,

лишенная обработки, правительства или цивилизованных жителей, сопутствующие товары и деятельность цивилизации, привнесенные колонистами, поначалу проявляют себя в странном контрасте с примитивным окружением. Борьба между организованной жизнью и хаосом, кропотливое подчинение природы требованиям нашей сложной современной жизни на значительный период поглощают энергию колонистов. Благам культуры, высшей интеллектуальной жизни, утонченности искусства в этот период может уделяться мало внимания. Тем временем формируется новый национальный характер; люди проходят моральное воспитание, от которого должны зависеть их последующие достижения. Однако с покорением грубой природы и постепенным появлением более культурного класса, с ростом торговли и богатства и, как следствие, увеличением досуга гуманитарные науки находят все больше места в колониальной жизни. Изобразительное искусство появляется в разрозненных центрах, определяемых особенно благоприятными условиями. В течение длительного времени оно сохраняет впечатление и стремится воспроизвести формы искусства метрополии. Но новые условия требуют нового развития. Развивающаяся торговля с другими странами приносит иностранные влияния, которым особенно подвержено еще не сформировавшееся колониальное искусство. Только при наличии политической и коммерческой независимости, полностью развитых внутренних ресурсов и высокой национальной культуры искусство, наконец, достигает, так сказать, своего большинства и вступает в подлинно национальный рост.

Эти факты обильно иллюстрируются историей архитектуры Соединенных Штатов. Единственная среди британских колоний, добившаяся политической независимости, она единственная среди них, архитектура которой еще не вступила на самостоятельный путь развития, и это только в течение последних двадцати пяти-тридцати лет. И даже это развитие еще не привело к появлению самобытного местного стиля. Однако здесь появились новые конструктивные методы, новые типы зданий и отчетливо американское отношение к композиции и массам; декоративные детали по-прежнему, по большей части, заимствованы из исторических прецедентов. Архитектура других британских колоний сохранила свой провинциальный характер, хотя время от времени и создает отдельные достойные произведения. В Южной Америке и Мексике единственными значимыми зданиями являются здания в испанском, французском или немецком стиле, в зависимости от национальности нанятых архитекторов. Следующий набросок американской архитектуры относится, таким образом, исключительно к ее развитию в Соединенных Штатах.

ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ. Первые английские колонисты не строили каменных зданий. Наиболее важные сооружения в южных и голландских колониях были построены из кирпича, привезенного из Европы. Однако дерево было наиболее часто используемым материалом, особенно в Новой Англии, и его использование во многом определило форму и стиль колониальной архитектуры. Стремление к архитектурной элегантности практически отсутствовало вплоть до восемнадцатого века, когда влияние Рена в умеренной степени проявилось в Средних и Южных колониях. Ему приписывают очень простую и непритязательную ратушу в Уильямсбурге, Вирджиния, и собор Святого Михаила в Чарльстоне; но максимум, что можно сказать о них, как и о кирпичных церквях и усадьбах Вирджинии до 1725 года, это то, что они просты по дизайну и приятны в пропорциях, без особой архитектурной элегантности. То же самое можно сказать и о деревянных домах и церквях Новой Англии того периода, за исключением того, что они еще проще по дизайну.



РИС. 218. КРАЙСТ—ЧЕРЧ, ФИЛАДЕЛЬФИЯ.

С 1725 по 1775 год рост населения и богатства вдоль побережья привел к большому прогрессу в архитектуре, особенно в церквях и жилищах богатых. В этот период был разработан *колониаальный стиль*, основанный на стиле правления Анны и первых двух Георгов в Англии, а в церковной архитектуре - на моделях, созданных Реном и Гиббсом. Однако все детали были свободно изменены в результате общего использования дерева. Нехватка архитекторов, обученных традициям Старого Света, способствовала такому отходу от классической точности форм. Стиль, особенно в дизайне интерьера, отражал утонченный вкус колониальной аристократии в изысканном обращении с деревом. Но по-настоящему монументальной архитектуры практически не было. Каменных зданий было на редкость мало, а административные здания были маленькими и скромными, из-за недостаточных субсидий от короны, а также из-за бедности колоний.

Церкви этого периода отличаются рядом интересных конструкций, особенно приятных по форме своих шпилей. **“Старый Юг”** в Бостоне (ныне музей), Тринити в Ньюпорте и **Собор Святого Павла** в Нью-Йорке — один из немногих, построенных из камня (1764) — являются хорошими примерами этого стиля. **Церковь Христа** в Филадельфии (1727-35, автор доктор Кирсли) - еще один пример, интересный как с исторической, так и с архитектурной точки зрения (рис. 218); и есть множество других церквей, почти столь же примечательных, разбросанных по Новой Англии, Мэриленду, Вирджинии и Средним Штатам.

ЖИЛИЩА. Они лучше, чем церкви, отражают различные вкусы разных колоний. Мэриленд и Вирджиния изобилуют прекрасными кирпичными особняками, расположенными на обширной территории, обнесенной стеной, в которую можно попасть через железные ворота художественного дизайна. Внутренняя отделка этих домов часто была продуманной по замыслу и превосходно выполнена. Примерами могут служить Вестовер (1737), Картерс-Гроув (1737) в Вирджинии и дома Харвудов и Хаммондов в Аннаполисе, Мэриленд (1770). Большинство домов Новой Англии были деревянными, более компактными в плане, более

разнообразными и живописными по дизайну, чем дома Юга, но им в некоторой степени недоставало их величественности. Внутренняя отделка деревянных панелей, карнизов, лестниц и каминных полок демонстрирует, однако, тот же общий стиль в умелой и художественной адаптации классических форм к тонким пропорциям деревянных конструкций. Внешне ордена проявляются в портиках и колоссальных пилястрах, с хорошо продуманными антаблементами и окнами итальянского образца. Влияние мебели Adams и Sheraton, несомненно, прослеживается в этих причудливых и часто очаровательных вариантах классических мотивов. Типичными примерами являются Хэнкок-хаус в Бостоне (каменный, снесен); Шербурн-хаус в Портсмуте (1730); Крейги-хаус в Кембридже (1757, рис. 219); и Румфорд-хаус в Северном Воверне (Массачусетс).

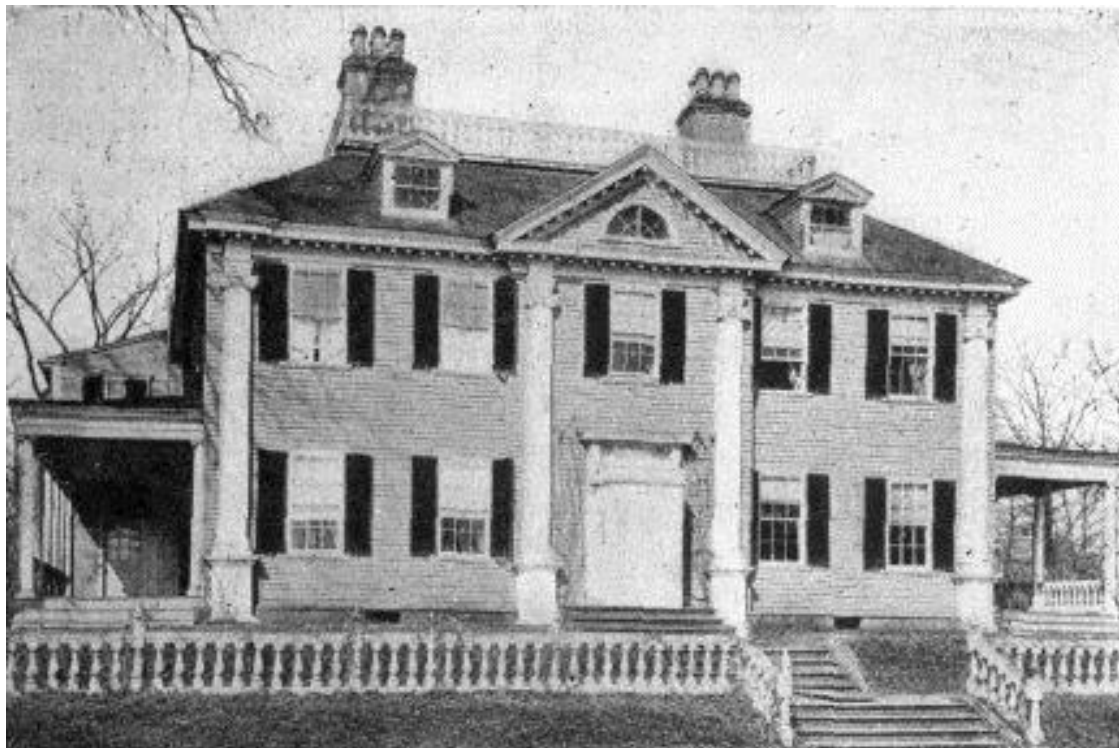


РИС. 219.—ДОМ КРЕЙГИ (ЛОНГФЕЛЛО), КЕМБРИДЖ.

В Средних Штатах архитектурная деятельность была в основном сосредоточена в Филадельфии и Нью-Йорке, а также в одном или двух других городах, где ряд усадебных домов, все еще сохранившихся, свидетельствуют о богатстве и вкусе того времени. Примечательно, что веранда или пьедестал была приурочена к Южным штатам, но климат, по-видимому, мало повлиял на формы крыш. Они были остроконечными, шатровыми, остроконечными или плоскими, одинаковыми на Севере и Юге, в зависимости от индивидуального вкуса.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ. Из общественной и монументальной архитектуры этот период мало что может показать. Крупных городов тогда не существовало; Нью-Йорк, Бостон и Филадельфия были едва ли чем-то большим, чем разросшиеся деревни. Общественные здания — здания суда и ратуши — были скромными и недорогими сооружениями. Старое здание Государственного совета и Фаней-холл в Бостоне, ратуша в Ньюпорте (округ Колумбия) и Индепенденс-холл в Филадельфии, наиболее известные из ныне сохранившихся, не поражают архитектурным обликом. Монументальный дизайн был за пределами возможностей и средств колоний. Именно в их церквях, все умеренных размеров, и в их жилищах колониальные строители достигли своих наибольших успехов; и эти работы скорее причудливы, очаровательны и утонченны, чем впечатляющи.

Ко второй половине колониального периода относится ряд интересных зданий, которые остаются памятниками испанского правления в Калифорнии, Флориде и на юго-западе. Старый форт С. Марко, ныне Форт Марион (1656-1756), и католический собор (1793; после пожара 1887 года восстановлен в своем первоначальном виде с неповрежденным первоначальным фасадом), оба в Св. Августин, Флорида; живописные здания калифорнийских миссий (в основном 1769-1800 гг.), большинство из которых сейчас в руинах; разбросанные испанские церкви в Калифорнии, Аризоне и Нью-Мексико и несколько неважных светских зданий демонстрируют среди своей современной и американской обстановки живописный и интересный испанский аспект и характер, хотя с точки зрения архитектурных деталей они представляют собой всего лишь грубую фазу стиля чурригереск.

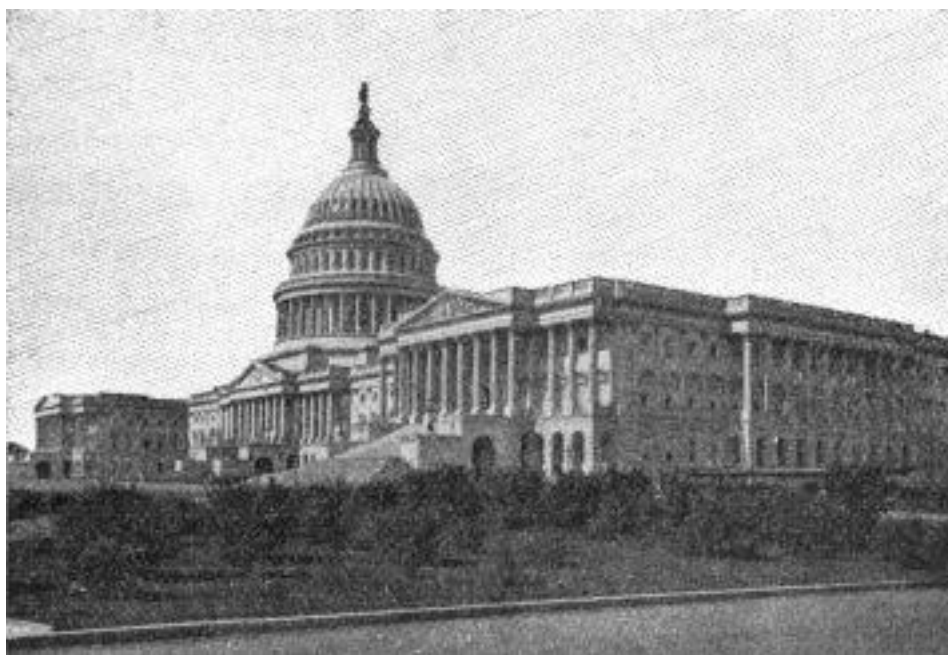


РИС. 220.—НАЦИОНАЛЬНЫЙ КАПИТОЛИЙ, Вашингтон.

РАННЕРЕСПУБЛИКАНСКИЙ ПЕРИОД. В период между революцией и войной 1812 года, в новых условиях независимости и самоуправления, архитектура приобрела более монументальный характер. Здания для штата и национальных администраций возводились за счет быстро растущих ресурсов страны. Чаще всего использовался камень; колоннады, купола и куполообразные колокольни считались неотъемлемыми элементами гражданской архитектуры. В церковном строительстве продолжал преобладать тип Рена-Гиббса, но с большей правильностью классических форм. Крыша-гамбрел, как правило, исчезала из домов этого периода, и наблюдался некоторый упадок утонченности и изощренности деталей архитектуры. Влияние Людовика XVI. стиль прослеживается во многих случаях, например, в здании мэрии Нью-Йорка (1803-12, *Маккомб и Мэнгин*), одном из лучших проектов того времени, и в изящной лепнине и внутренней отделке многих домов, оригинального **Капитолия** в Вашингтоне — центральной части нынешнего здания — *Торнтон, Халлета и Б. Х. Латроуба* (1793-1830; рис. 220), **Государственный дом** в Бостоне (1795, *Булфинч*) и Университет Вирджинии в Шарлотвилле by *Thomas Jefferson* (1817; недавно частично разрушен пожаром) являются наиболее интересными примерами классических тенденций этого периода. Заметна их свобода от вульгарности рококо, обычно преобладавшей в то время в Европе.



РИС. 221. ТАМОЖНЯ, Нью—Йорк.

КЛАССИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. Влияние классических возрождений в Европе начало проявляться еще до окончания этого периода и достигло своей кульминации примерно в 1830-40 годах. Наиболее сильное впечатление он произвел на нашу федеральную архитектуру, хотя и вторгся во внутреннюю архитектуру, создав бесчисленные имитации греческих колоннад и портиков в кирпичных и деревянных домах. Одним из его первых плодов стал Белый дом, или Особняк исполнительной власти, в Вашингтоне работы *Хобана* (1792), напоминающий о больших английских загородных домах того времени. Здания **Казначейства** и **Патентного бюро** в Вашингтоне, Монетный двор Филадельфии, **Казначейства** и **таможни** в Нью-Йорке (последняя изначально была построена для банка; рис. 221) и **Бостонской таможни** являются одними из важных федеральных зданий того периода. Несколько капитолий штатов также были возведены под тем же влиянием; и Морская биржа и **колледж Джирарда** в Филадельфии также следует упомянуть как яркие примеры псевдогреческого стиля. Последнее названное здание представляет собой общежитие в коринфском стиле, ряды маленьких окон которого странно контрастируют с беломраморными колоннами. Эти классические здания были построены прочно и тщательно, но им не доставало изящества, жизнерадостности и уместности более ранних построек. Капитолий в Вашингтоне был в этот период значительно расширен за счет концевых крыльев с прекрасными коринфскими портиками, выполненными скорее в римском, чем в греческом стиле. **Купол** работы *Уолтерса* был пристроен только в 1858-1873 годах; это удачная и гармоничная композиция, благородно завершающая здание. К сожалению, это запоздалая идея, построенная из железа, окрашенного под мрамор, поскольку основание не подходит для поддержки каменного купола. Итальянский или римский стиль, который он олицетворял, со временем вытеснил менее податливый греческий стиль.

ПЕРИОД ВОЙНЫ. Период с 1850 по 1876 год был периодом интенсивной политической деятельности и быстрого промышленного прогресса. Кульминацией первого стал ужасный переворот гражданской войны; второго - завершение строительства Тихоокеанской железной дороги (1869) и значительное развитие горнодобывающих ресурсов и промышленности страны. Это был период лихорадочной коммерческой деятельности, но художественного застоя, и было возведено лишь несколько зданий, имеющих архитектурное значение. Ряд капитолий штатов, мэрий и церквей, значительных по размеру и стоимости, но некачественного дизайна, свидетельствуют об упадке общественного вкуса и архитектурного мастерства в эти годы. Огромное муниципальное здание в Филадельфии и все еще недостроенный Капитолий в Олбани полны ошибок планирования и детализации, которые не удалось исправить за двадцать пять лет разработки. Рядом с куполом Капитолия в Вашингтоне, построенным в этот период и являющимся наиболее выдающимся архитектурным достижением, его самым заметным памятником был **собор Святого Патрика** в Нью-Йорке работы *Ренвика*; готическая церковь, которая, хотя и несколько холодна и механична в деталях, является величественным и хорошо продуманным проектом. Особенно удачны его западный фасад и шпили (завершены в 1886 году). Церковь Троицы (1843 г., *Алджон*) и церковь Благодати (1840 г., *Ренвик*), хотя и более раннего времени постройки, должны быть отнесены к этому собору как достойные образцы современного готического дизайна. Действительно, церкви, спроектированные в этом стиле несколькими тщательно подготовленными архитекторами в этот период, являются наиболее похвальными и достойными среди его меньших творений. В целом преобладала откровенная эклектика стиля, не контролируемая трезвым вкусом или технической подготовкой. Федеральные здания *Маллетта* были памятниками извращенного дизайна в тяжелом и нехудожественном исполнении мотивов французского Возрождения. Почтовое отделение Нью-Йорка и здание Министерства штата, армии и военно-морского флота в Вашингтоне являются примерами этого стиля.

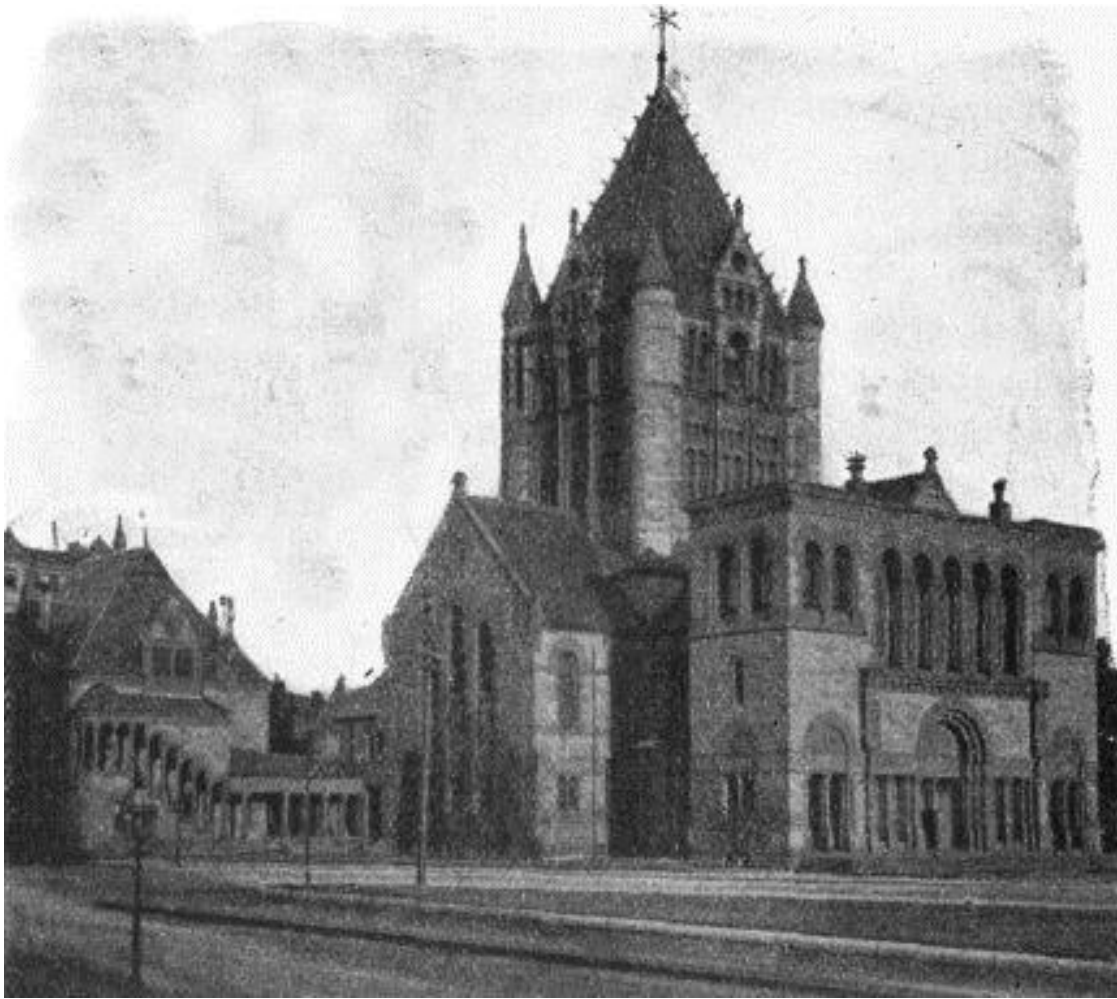


РИС. 222. ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ, БОСТОН.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ. Между 1870 и 1880 годами замечательная серия событий оказала мощное влияние на художественную жизнь Соединенных Штатов. Два ужасных пожара в Чикаго (1871) и Бостоне (1872) предоставили беспрецедентные возможности для улучшения архитектуры и значительно стимулировали общественный интерес к искусству. Лихорадочная и ненормальная промышленная активность, последовавшая за войной, и быстрый рост парвенюистского духа были остановлены катастрофической "паникой" 1873 года. С завершением строительства Тихоокеанских железных дорог и заселением новых населенных пунктов на Западе промышленное процветание, когда оно вернулось, установилось на более прочной основе. Необычайное расширение числа поездок в Европу привело к распространению семян художественной культуры по всей стране. Успешное создание архитектурных школ в Бостоне (1866) и других городах, а также открытие или расширение художественных музеев в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Балтиморе, Детройте, Милуоки и других местах стимулировали художественное пробуждение, которое проявилось сейчас. В архитектуре особенно ощущалось личное влияние двух мужчин, получивших образование в Парижской школе изящных искусств, - *Р. М. Ханта* (1827-95) через его слова и поступки в той же степени, что и через его работы; и *Х. Х. Ричардсона* (1828-86) преимущественно через его работы. Эти два человека, вместе с другими, менее известными, но обладавшими высокими идеалами и основательной культурой, многое сделали для того, чтобы поднять архитектуру как искусство в глазах общественности. Ко всем этим влияниям новая сила была придана Столетней выставкой в Филадельфии (1876). Здесь американцы впервые на своей земле соприкоснулись с произведениями европейского и восточного искусства. Это стало для них

художественным откровением, результаты которого были быстрыми и далеко идущими. Начавшись сначала в области промышленного и декоративного искусства, его стимулирующее влияние быстро распространилось на живопись и архитектуру, причем с необратимыми последствиями. Американские студенты начали стекаться в центры искусства Старого Света, в то время как установление более высоких стандартов художественного мастерства у себя дома и развитие важных художественных индустрий были другими плодами этого художественного пробуждения. Недавняя Колумбийская выставка в Чикаго (1893), ее последнее и наиболее важное проявление, придала новый импульс этому движению, особенно в архитектуре.

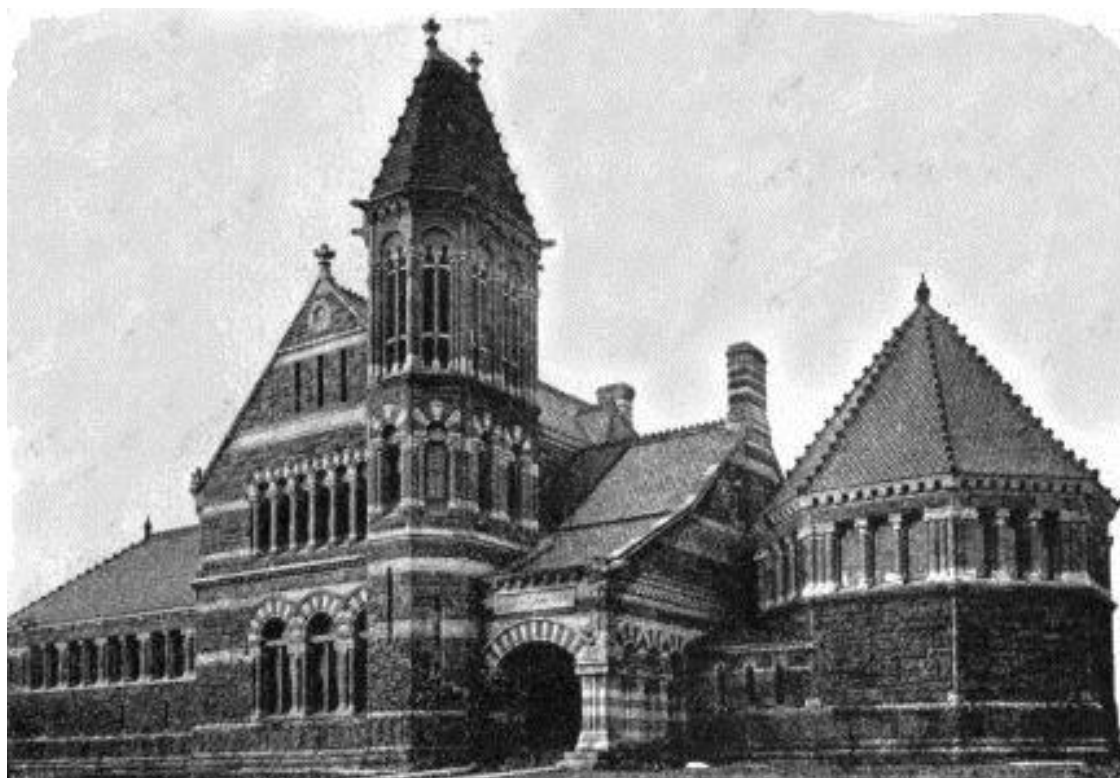


РИС. 223. БИБЛИОТЕКА В ВОБЕРНЕ, МАССАЧУСЕТС.

СТИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ. Быстрый рост числа американских архитекторов, получивших образование в Париже или под косвенным влиянием Школы изящных искусств, стал важным фактором недавнего архитектурного прогресса. Тем не менее, это ни в коем случае не навязало американской архитектуре французские академические формулы. Преобладающие здесь условия, материалы и конструктивные процессы, и, прежде всего, эклектичность общественного вкуса, помешали этому. Французское влияние ощущается скорее во все большем признании монументального дизайна в планировке, композиции и окружении зданий, чем в каком-либо прямом подражании французским образцам. Возрождение готики, которое более или менее широко распространялось с 1840 по 1875 год, как уже отмечалось, и среди последних важных произведений которого были **Капитолий штата** в Хартфорде (Коннектикут; 1875-78) и **Музей изящных искусств** в Бостоне, как правило, ограничивалось церковной архитектурой, для которой готические формы все еще в основном используются, как в протестантском **соборе Всех Святых**, который сейчас строит английский архитектор в Олбани (Нью-Йорк). По большей части работы последних двадцати лет демонстрируют более или менее разумную эклектику, выбор стиля частично определяется личностью и подготовкой дизайнера, частично характером здания. Мощно продуманные работы Ричардсона, выполненные в свободной версии французского романского стиля, какое-то время пользовались широким влиянием, особенно среди

молодых архитекторов. **Церковь Троицы** в Бостоне (рис. 222), его самая ранняя важная работа; многие публичные библиотеки и деловые здания и, наконец, впечатляющие **здания округа** в Питтсбурге (Пенсильвания), все выполненные в этом стиле, вызывают восхищение скорее из-за ярко выраженной индивидуальности их дизайнера, проявляющейся в их энергичной композиции, чем из-за использованного им исторического стиля (рис. 223). Тем не менее, она оказалась в его руках настолько гибкой и эффективной, что ей широко подражали. Но если им легко пользоваться, то гораздо труднее им пользоваться хорошо; его формы слишком массивны для обычных целей, а в руках некачественных дизайнеров он так часто подвергался пародированию, что сейчас утратил свою широкую популярность. В то время как ряд способных архитекторов продолжали эффективно использовать его в церковной, гражданской и даже коммерческой архитектуре, он, как правило, вытесняется различными формами Возрождения. Здесь также преобладает широкая эклектика, работы одного и того же архитектора часто варьируются от самых веселых проектов Франциска I. в домашней архитектуре или свободной адаптации деталей Кватроченто для театров и уличной архитектуры до самого формального классицизма в колоссальных выставочных зданиях, музеях, библиотеках и тому подобном. Между тем, существует множество более или менее успешных проектов в других исторических стилях, примененных к общественным и частным зданиям. За этой кажущейся путаницей, почти анархией в использовании исторических стилей, внимательный наблюдатель может обнаружить определенные тенденции, кристаллизующиеся в определенную форму. Новые материалы и методы строительства, повышенное внимание к деталям, растущие требования к монументальности, даже появление лифта вместо парадной лестницы накладывают свой отпечаток на планировку, пропорции и художественную композицию американских зданий, независимо от используемых стилей. Искусство находится у нас в переходном состоянии и открыто для критики во многих отношениях; но оно, кажется, полно жизни и обещаний на будущее.



РИС. 224. — ЗДАНИЕ “ТАЙМС”, НЬЮ-ЙОРК.

КОММЕРЧЕСКИЕ ЗДАНИЯ. Здания этого класса в наших больших городах приобрели совершенно новые типы, которые сформировались под четырьмя непреодолимыми влияниями. Это спрос на огнестойкие конструкции, спрос на хорошо освещенные офисы,

внедрение лифтов и концентрация бизнеса на ограниченных территориях, в пределах которых земля стала непомерно дорогой. Эти причины привели к возведению зданий чрезмерной высоты (рис. 224); более поздние из них построены с каркасом из железных или стальных колонн и балок, при этом видимые стены являются простым заполнением. Сделать двадцатипятиэтажное здание привлекательным для глаз, особенно если оно построено на неровном участке, - сложная проблема, полностью удовлетворительного решения которой еще предстоит найти. Были, однако, некоторые заметные достижения в этой области, в большинстве из которых был четко признан принцип, согласно которому высокое здание должно иметь хорошо выраженный цоколь или пьедестал и несколько богато украшенную венчающую часть или капитель, при этом промежуточные этажи служат штампом или шахтой и обрабатываются сравнительно просто. Трудности, связанные с масштабированием и размещением от ста пятидесяти до трехсот окон в едином стиле, были преодолены с заметным мастерством (**American Surety Building** и **Broadway Chambers**, Нью-Йорк; **Ames Building**, Бостон; **Carnegie Building**, Питтсбург; **Union Trust**, Сент-Луис). В некоторых случаях, особенно в Чикаго и на Среднем Западе, металлический каркас создается за счет тонких перекладин между окнами, которые непрерывно поднимаются от подвала до верхнего этажа. В других, особенно в Нью-Йорке и на Востоке, стены обрабатываются так же, как в обычных каменных зданиях. Чикагская школа отличается более утилитарным и нетрадиционным подходом, результаты которого часто бывают чрезвычайно смелыми и эффективными, но редко столь приятными для глаз, как те, которых достигает более консервативная восточная школа. В деталях американских офисных зданий можно встретить все разнообразие стилей, но преобладают романский стиль и ренессанс, свободно видоизмененные. Тенденция к двум или трем хорошо выраженным типам во внешней композиции этих зданий, как было предложено выше, обещает, однако, эволюцию стиля, в котором историческое происхождение деталей будет второстепенным вопросом. Некоторые чикагские архитекторы разработали оригинальную трактовку архитектурных форм, преувеличив некоторые структурные линии, исключив лепнину и более знакомые исторические формы, а также свободно используя орнамент на плоской поверхности. Здания Шиллера, Аудиториума и Фишера в Чикаго, здание Гарантии в Буффало и здание Маджестик в Детройте являются примерами этого индивидуального стиля, который иллюстрирует неограниченную свободу искусства в стране без традиций.²⁷



РИС. 225. ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ, МАССАЧУСЕТС.

ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА. Именно в этой области можно встретить наиболее характерные и оригинальные черты американской архитектуры, особенно в сельских и пригородных резиденциях. В них были изучены особые требования нашего меняющегося климата и американской внутренней жизни, которые в значительной степени были встречены с большой откровенностью и художественной оценкой. Широкий лестничный холл, часто служащий чем-то вроде семейной гостиной, веранда и живописное нагромождение крутых крыш были определяющими факторами в эволюции двух или трех основных типов, которые проявляются в бесконечных вариациях. Чаще всего используется дерево, но оно оказало меньшее влияние на определение формы, чем можно было ожидать. Безыскусственность планировки, которая устроена так, чтобы обеспечить максимальное удобство, а не соответствовать какому-либо традиционному типу, была элементом наибольшего художественного успеха. Это привело к появлению экстерьеров, которые являются естественным продолжением внутреннего устройства, выраженных откровенно, без наигранности стиля (рис. 225). Полученная в результате живописность, однако, во многих случаях рассматривалась как цель, а не как побочный результат, и наигранность живописности в таких дизайнах стала такой же пагубной, как и любая наигранность стиля. Во внутреннем оформлении американских домов также наблюдался заметный художественный прогресс, когда больше стремились к гармонии цвета, домашнему комфорту и роскоши, чем к монументальным эффектам. Ряд крупных городских и загородных домов, спроектированных в дворцовом масштабе, однако, предоставили возможность для более сложной архитектуры; в частности, резиденции Вандербильта, Вилларда и Хантингтона в Нью-Йорке, великолепная загородная резиденция **Билтмор**, недалеко от Эшвилла (Северная Каролина), в стиле Франциска I. (Р. М. Хант) и многие другие.

ДРУГИЕ ЗДАНИЯ. Американские архитекторы, как правило, добились меньшего успеха в общественной, административной и церковной архитектуре, чем в коммерческой и домашней работе. Предпочтение небольших приходских церквей, рассматриваемых скорее

как залы для аудиенций, чем как места богослужения, препятствовало развитию благородных типов церковных зданий. Тем не менее, есть признаки улучшения; и новый **собор святого Иоанна Богослова** в Нью-Йорке, выполненный в модифицированном романском стиле, обещает стать достойным и монументальным зданием. В полуобщественной архитектуре, такой как отели, театры, клубы и библиотеки, есть много ярких примеров успешного дизайна. **Отель "Понсе де Леон"** в Сент-Августин, роскошная и внушительная коллекция в свободной версии испанского Plateresco; театр Auditorium в Чикаго, Мэдисон-сквер-Гарден и Казино в Нью-Йорке могут быть названы превосходными по общей концепции и хорошо проработанными в деталях, как снаружи, так и внутри. Клубы Century и Metropolitan в Нью-Йорке, **Бостонская публичная библиотека**, Библиотека Карнеги в Питтсбурге, **Библиотека Конгресса** в Вашингтоне и недавно **Капитолий** штата Миннесота в Сент-Поле в разной степени совершенства демонстрируют растущий потенциал американских архитекторов в области монументального дизайна. Это было дополнительно продемонстрировано в зданиях **Колумбийской экспозиции** в Чикаго в 1893 году. Они, несмотря на множество недостатков в деталях, представляли собой совокупность архитектурного величия, подобного которому никогда прежде не видели и не представлялось возможным по эту сторону Атлантики. Они еще больше сблизили архитектуру с смежными видами искусства и преподали наглядный урок ценности соответствующего ландшафтного озеленения как декорации к монументальным сооружениям.

В заключение следует сказать, что с достижениями последних лет в области художественного дизайна в Соединенных Штатах произошли по меньшей мере столь же значительные улучшения и в научном конструировании. Притворство и непрочность периода Гражданской войны уходят в прошлое, и прочное и долговечное строительство становится все более распространенным явлением по всей стране, но особенно на Северо-востоке и в некоторых крупных городах Запада, особенно в Чикаго. В этом поступательном движении федеральные здания — почты, таможни и другие правительственные сооружения — до недавнего времени не занимали высокого положения. Несмотря на прочную и тщательную конструкцию, здания, построенные в период 1875-1895 годов, как правило, уступали лучшим работам, произведенным частными предприятиями или правительствами штатов и муниципалитетов. Во многом это было связано с законодательными актами, возлагавшими на главного архитектора в Вашингтоне планирование всех федеральных зданий, а также с бременем надзорных и канцелярских обязанностей, несовместимых с высочайшими художественными результатами. Однако с 1898 года возобладала более просвещенная политика, и в результате тщательно проведенных конкурсов был разработан ряд заметных проектов федеральных зданий.

27. См. Приложение D и E.

ГЛАВА XXVIII.

ВОСТОЧНАЯ АРХИТЕКТУРА.

ИНДИЯ, КИТАЙ И ЯПОНИЯ.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ КНИГИ: Коул, *Монографии о древних памятниках Индии*. Кондер, *Заметки о японской архитектуре* (в Трудах R.I.B.A. за 1886 год). Каннингем, *Археологическое исследование Индии*. Фергюссон, *Индийская и восточная архитектура*; *Живописные иллюстрации индийской архитектуры*. Le Bon, *Les Monuments de l'Inde*. Морзе, *Японские*

дома. Стирлинг, *Азиатские исследования*. Обратитесь также к журналу и Трудам Королевского азиатского общества.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ ЗАМЕЧАНИЕ. Архитектура немусульманских стран и народов Азии была оставлена для этой заключительной главы, чтобы не прерывать непрерывность истории европейских стилей, с которыми она не имеет никакого сходства и едва ли даже имеет точку соприкосновения. Среди них только в Индии созданы памятники огромного архитектурного значения. Здания Китая и Японии, хотя и интересны своим стилем, методами и деталями и поэтому заслуживают хотя бы краткого упоминания, по большей части имеют умеренные размеры и изготовлены из скоропортящихся материалов. За пределами этих трех стран мало что может заинтересовать обычного изучающего архитектуру.

ИНДИЯ: ПЕРИОДЫ. Трудно классифицировать немусульманские стили Индии из-за того, что они часто пересекаются как географически, так и художественно; в то время как отсутствие точных дат в индийской литературе делает хронологию многих памятников более или менее сомнительной. Приведенные ниже подразделения являются модификацией тех, которые были впервые установлены Фергюсоном, и в первую очередь основаны на трех великих религиях с географическим разделением следующим образом:

БУДДИЙСКИЙ СТИЛЬ времен правления Ашоки, *кир.* С 250 г. до н.э. по 7 век н.э. Его памятники занимают в основном широкую полосу, протянувшуюся на северо-восток и юго-запад, между Индийской пустыней и Декканом. Ответвления этого стиля встречаются далеко на севере, в Гандхаре, и далеко на юге, на Цейлоне.

ДЖАЙНСКИЙ СТИЛЬ, родственник предыдущему, если не производный от него, охватывает ту же территорию, что и южная Индия; с 1000 г. н.э. по настоящее время.

БРАХМАНСКИЙ или ИНДУИСТСКИЙ СТИЛЬ, распространяющийся по всему полуострову. Географически они подразделяются на СЕВЕРНЫХ брахманов, чалукян в Деккане и дравидов на юге; этот последний стиль характерен для населения, говорящего на тамильском и родственных языках. Памятники этих стилей в основном относятся к 10 веку, хотя некоторые датируются еще 7 веком.

Подавляющее большинство индийских памятников являются религиозными — храмы, святыни и монастыри. Светские здания появились только после мусульманских завоеваний, и большинство из них вполне современны.

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР. Все эти стили обладают определенными общими чертами. В то время как используются камень и кирпич, преобладает песчаник, детали в значительной степени заимствованы из деревянных прототипов. При внешней обработке не соблюдаются структурные линии, преобладают чисто декоративные соображения. Орнамент одинаково щедро украшает все части здания и поражает своим количеством и сложностью. Свободно используется реалистичная и гротескная скульптура, образующая множество горизонтальных полос необычайного богатства и тонкости исполнения. Просторные и возвышенные интерьеры создаются редко, но замечательные эффекты создаются кажущимся бесконечным повторением колонн в залах и коридорах, а также внешним акцентированием важных частей плана высокими башнеобразными гирями каменной кладки.

Истоки различных индийских стилей, происхождение используемых форм, история их развития - все окутано мраком. Все памятники с самого начала демонстрируют полностью развитый стиль и отличное владение техническими средствами. Когда, где и как это было

достигнуто, до сих пор остается неразгаданной тайной. На всех этапах, предшествовавших мусульманскому завоеванию, индийская архитектура выглядит как местное искусство, мало заимствующее иностранные стили и не имеющее ничего общего с искусством западных народов.

БУДДИЙСКИЙ СТИЛЬ. Хотя буддизм зародился в шестом веке до нашей эры, самые ранние архитектурные остатки этого стиля датируются его широким распространением в Индии при Ашоке (272-236 гг. до н.э.). Буддийские памятники включают три основных класса сооружений: *ступы* или *вершины*, которые представляют собой насыпи более или менее куполообразной формы, заключающие в себе реликвии-святилища Будды или построенные для обозначения какого-либо священного места; *чайты*, или храмовые залы, вырубленные в скале; и *вихары*, или монастыри. Стил деталей значительно различается в этих трех классах, но в целом более простой и массивный, чем в других стилях Индии.

ТОПЕС. Они встречаются группами, из которых наиболее важные находятся в Бхилсе или около нее в центральной Индии, в Маникьяле на северо-западе, в Амравати на юге и на Цейлоне в Руанвалли и Тупарамае. Наиболее известным среди них является **гора Санчи Топе**, недалеко от Бхилсы, 120 футов в диаметре и 56 футов в высоту. Он окружен богато украшенными резьбой каменными перилами или забором с воротами искусной работы с тремя скульптурными перемычками, пересекающими резные стойки. Топе в Маникьяле больше и датируется 7 веком. Многие жители Цейлона превосходят его по размерам, так как Абаягири имеет размеры 360 футов в диаметре. Лишь на немногих вершинах сохранилась *тройник*, или модель святилища, которое, подобно фонарю, когда-то венчало каждую из них.

Помимо вершин, здесь есть несколько ступ башнеобразной формы, квадратных в плане, из которых наиболее известна ступа в **Будд Гая**, рядом со священным деревом Бодхи, где Будда достиг божественного света в 588 году до н.э.

ЗАЛЫ ЧАЙТЫ. Буддийские храмы *спеос* — насколько известно, единственные сохранившиеся культовые залы этой религии, за исключением одного в Санчи, — находятся в основном в Бомбейском президентстве, в Эллоре, Карли, Аджунте, Насике и Бхадже. Самый ранний, расположенный в Карли, датируется 78 годом до н.э., самый поздний (в Эллоре), *около* 600 года н.э. Они состоят из широкого нефа, заканчивающегося апсидой, и перекрытого крышей, похожей на бочкообразный свод, и двух узких боковых проходов. В апсиде находится *дагоба*, или святилище-реликвия, по форме напоминающее миниатюрную башню. Передняя часть пещеры первоначально была украшена ажурной ширмой или рамой из дерева, в то время как поверхность скалы вокруг отверстия была вырезана в виде подобия роскошного структурного фасада. Одной из лучших из этих пещер является пещера в **Карли**, массивные колонны которой и впечатляющий масштаб напоминают египетские модели, хотя сходство поверхностное и не имеет исторического значения. Еще более наводящим на размышления является сходство многих колонн, стоящих перед этими пещерами, с персидскими прототипами (см. [рис. 21](#)). Не исключено, что и персидские, и классические формы были завезены в Индию через Бактрийское царство за 250 лет до н.э. В противном случае мы должны искать происхождение почти всех буддийских форм в ранее существовавшей деревянной архитектуре, ныне полностью исчезнувшей, хотя ее традиции могут сохраниться в деревянных ширмах на фасадах пещер. В то время как некоторые из этих пещер чрезвычайно просты, как в Бхадже, другие, особенно в **Насике** и **Аджунте**, отличаются большим великолепием и сложностью.

ВИХАРЫ. За исключением Гандхары в Пенджабе, все буддийские монастыри, вероятно, были полностью деревянными и давным-давно разрушились. Монастыри Гандхара Джамалгири и Тахт-и-Бахи представляют на плане три или четыре двора, окруженных кельями. Центр одного двора в обоих случаях занят помостом для алтаря или святилища. Среди руин было найдено несколько капителей, сильное сходство которых с коринфским типом в настоящее время обычно приписывается византийскому, а не бактрийскому влиянию. Таким образом, эти вихары могут быть отнесены к 6 - му или 7 - му веку нашей эры

Высеченные в скале вихары находятся по соседству с уже описанными чайтьями. С архитектурной точки зрения они гораздо более сложны, чем чайтьи. Особенно интересны те, что находятся в Сальсете, Аджунте и Баге, с залами или дворами с колоннами, кельями, коридорами и святилищами. Зал **Великой Вихары в Баге** площадью 96 квадратных футов с 36 колоннами. К нему примыкает школьная комната, и вся она окружена роскошной, высеченной в скале колоннадой длиной 200 футов. Эти пещеры были в основном высечены между 5-м и 7-м веками, когда скульптура была более распространена в буддийских произведениях, чем ранее, и некоторые из них богато украшены фигурами.

ДЖАЙНСКИЙ СТИЛЬ. Религия и архитектура джайнов настолько близки к буддийским, что современные власти склонны рассматривать джайнский стиль как простую вариацию или продолжение буддийского. Хронологически они разделены интервалом примерно в три столетия, *примерно* 650-950 гг. н.э., которые почти не оставили нам памятников ни того, ни другого стиля. Кроме того, джайнскую архитектуру легко отличить от буддийской по большому количеству и продуманности ее структурных памятников. Множество статуй Тиртханкхара в кельях во дворах храма, изобилие скульптур, использование куполов, построенных горизонтально, и имитация в камне деревянных опор являются одними из его отличительных черт.

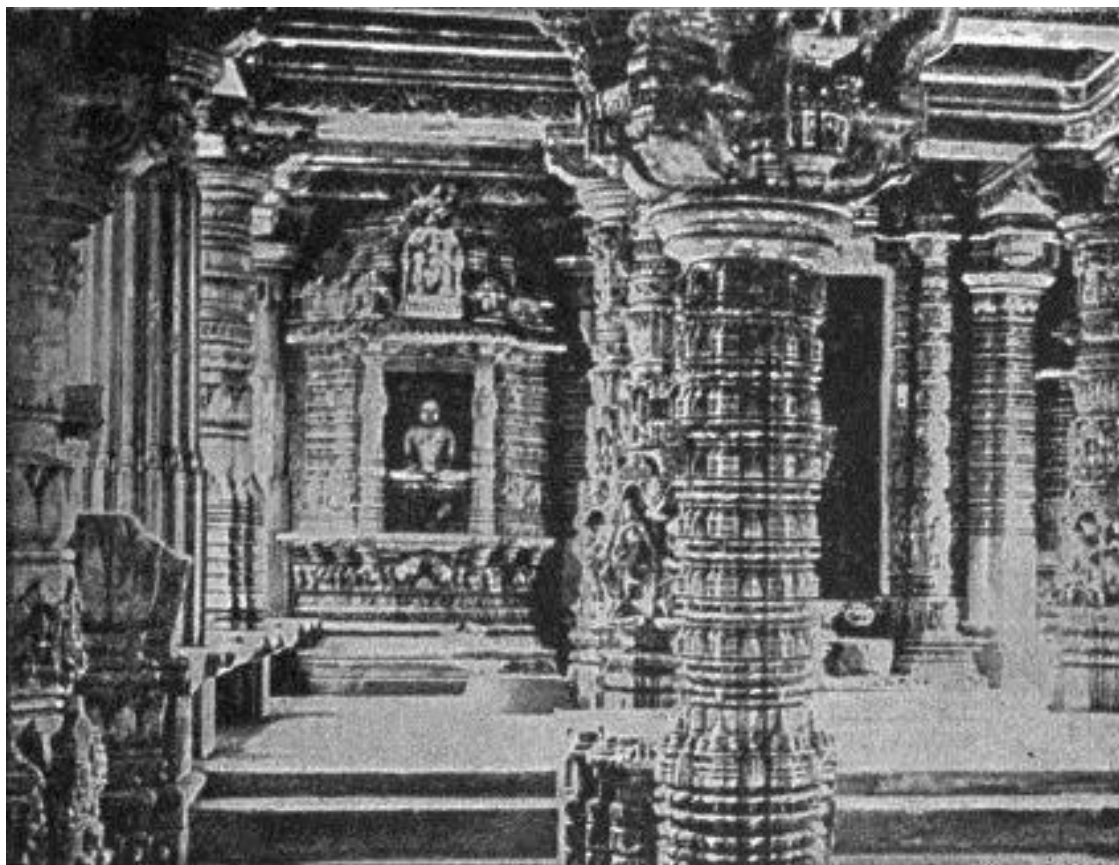


РИС. 226. КРЫЛЬЦО ХРАМА На ГОРЕ АБУ.

ДЖАЙНСКИЕ ХРАМЫ. Самые ранние образцы находятся на **горе** в Индийской пустыне. Главный из них, построенный Вималахом Сахом в 1032 году, состоит из двора размером 140 × 90 футов, окруженного кельями и двойной колоннадой. В центре возвышается святилище бога с его статуей, заканчивающееся высокой башней или *сикхрой*. Этой ячейке предшествует внушительное колоннообразное крыльцо, крестообразное в плане (рис. 226). Пересечение рукавов перекрыто куполом, опирающимся на восемь колонн с каменными кронштейнами или распорками. Купол и колонны покрыты обильной резьбой и скульптурными фигурами, и общий эффект отличается замечательным достоинством и великолепием. Храм **Садри** гораздо обширнее, двадцать небольших куполов и один большего размера образуют крестообразные портики со всех четырех сторон центральной *сикхры*. Камеры вокруг двора каждая покрыта небольшой *сикхрой*, и они вместе с двадцатью одним куполом (четыре из которых построены в три этажа), сгруппированными вокруг центральной башни и украшенными поразительным разнообразием деталей, представляют собой памятник первостепенной важности. Он был построен Кхумбо Раной около 1450 года. В **Гирнаре** есть несколько храмов 12 века с закрытыми, а не открытыми вестибюлями. В одном из них, в **Неминате**, сохранились нетронутыми ограда двора и камеры, которые в большинстве других случаев были разрушены. Храм в **Сомнатхе** похож на него, но больше; купол его притвора диаметром 33 фута является самым большим джайнским куполом в Индии. Другие известные храмы находятся в Гвалиоре, Кхаджурахо и Параснатхе.

Во всех джайнских храмах отличительной чертой является сикхра или *вимана*. Это башня примерно квадратного плана, изящным изгибом сужающаяся к своеобразному завершающему орнаменту в форме приплюснутой дыни. Вся его поверхность испещрена горизонтальными полосами и вертикальными изломами, покрыта скульптурой и резьбой. Следующими по важности являются купола, построенные полностью горизонтально и опирающиеся на каменные перемиčky, поддерживаемые колоннами в скобках. Те же черты проявляются и в относительно современных примерах, например, в Дели.



РИС. 227.—БАШНЯ ПОБЕДЫ, ЧИТТОРЕ.

БАШНИ. Подобное пристрастие к мелко изломанным поверхностям отличает башни, которые иногда примыкают к храмам, как в Читторе (башня **Шри Аллата**, 13 век), или были возведены в качестве трофеев победы, как башня **Кхумбо Рана** в том же городе (рис. 227). Сочетание горизонтальных и вертикальных линий, распределение проемов и богатый орнамент этих башен очень интересны, хотя им и не хватает некоторой структурной правильности дизайна.

ИНДУИСТСКИЕ СТИЛИ: СЕВЕРНЫЙ БРАХМАН. Происхождение этого стиля пока остается нерешенной проблемой. Его памятники были в основном построены между 600 и 1200 годами нашей эры, самые старые из них находятся в Ориссе, в Бхуванешеваре, Канаруке и Пури. В северной Индии храмы примерно поровну разделены между двумя формами брахманизма — поклонением Вишну или *вайшнавизму* и поклонением Шиве или *шиваизму* — и не отличаются существенно по стилю. Как и в джайнском стиле, *вимана* является их наиболее яркой особенностью, и в большинстве случаев она украшена многочисленными

уменьшенными копиями своей собственной формы, сгруппированными последовательно по бокам и углам. Эта любопытная система дизайна присутствует почти во всех великих храмах, как Вишну, так и Шивы. Орнамент из джайнской дыни универсален и обычно увенчан навершием в форме урны.

В плане святилищу вимана предшествуют две или три камеры, квадратные или многоугольные, некоторые с колоннами, некоторые без них. Первый из них покрыт крышей в виде ступенчатой пирамиды, установленной под углом. Прекрасное крыльцо разрушенного храма в **Биндрабуне** имеет крестообразную форму в плане и образует главную часть здания, святилище в дальнем конце относительно небольшое, а его башня недостроена или разрушена. В некоторых современных примерах прихожая заменена открытым крыльцом с сарацинским куполом, как в Бенаресе; в других старый тип полностью заброшен, как в храме в **Кантоннагуре** (1704-22). Это квадратный зал, построенный из терракоты, с четырьмя трехарочными портиками и девятью башнями, в общем виде скорее сарацинский, чем брахманский.

The **Кандарья Махадео** в Кхаджурахо является наиболее известным примером стиля северного брахмана и одним из самых великолепных сооружений, сохранившихся до наших дней. Прочный и высокий цокольный этаж поддерживает необычайную массу крыш, покрывающих шесть открытых веранд и вестибюль и гипостильный зал, которые предшествуют святилищу и поднимаются последовательными пирамидальными массивами, пока не достигается вимана, которая покрывает святилище. Его высота составляет 116 футов, но он кажется намного выше из-за небольшого масштаба составляющих его частей и удивительно мелкого декора, покрывающего все сооружение. Мощь его масс и величественные лестницы, ведущие к нему, придают ему достоинство, необычное для его размеров, 60 × 109 футов в плане (около 1000 г. н. э.).

В Пури, в Ориссе, **Храм Джугганат** с его двойным ограждением и многочисленными второстепенными святилищами, Тели-ка-Мандир в Гвалиоре и храмы в **Удайпуре** недалеко от Бхилсы, в **Муктешваре** в Ориссе, в Читторе, Бенаресе и Баролли являются важными примерами. Следует также упомянуть несколько гробниц, возведенных после мусульманского завоевания, сочетающих джайнские колонны с сарацинскими куполами, и живописно расположенные дворцы в Читторе (1450), Удейпуре (1580) и Гвалиоре.

ЧАЛУКЯНСКИЙ СТИЛЬ. На протяжении всей центральной зоны, пересекающей полуостров от моря до моря около Деккана и простирающейся на юг до Майсура на западе, брахманы выработали особый стиль в последующие века правления династии Чалукьян. Его памятники в основном построены между 1050 годом и мусульманским завоеванием в 1310 году. Наиболее заметные образцы этого стиля можно найти на юго-западном побережье, в Халлабиде, Байлуре и Сомнатпуре.



РИС. 228.—ХРАМ В ХУЛЛАБИДЕ. ДЕТАЛЬ.

ХРАМЫ. Архитектура Чалукьяна исключительно религиозная, и его храмы легко узнать. Планы состоят из тех же элементов, что и у джайнов, но внешне святилище Чалукьян всегда имеет звездообразную форму в плане, а вимана имеет форму ступенчатой пирамиды, а не изогнутых очертаний. Более того, джайнский купол полностью отсутствует. Все детали отличаются необычайным богатством и красотой, а разделение поверхностей прямоугольными выступами умело выполнено таким образом, чтобы создать эффект большого видимого размера при очень умеренных габаритах. Все известные образцы стоят на приподнятых платформах, что существенно увеличивает их достоинство. Некоторые храмы двойные, как в Хуллабиде (рис. 228); другие тройные в плане. Заметной особенностью стиля является глубоко вырезанная многослойность нижней части висков, каждая полоса или пласт которой имеет отчетливый фриз с изображением животных, фигур или орнамента, вырезанных с мастерским мастерством. Пробитые каменные плиты, заполняющие оконные проемы, также не редкость.

Самыми богатыми образцами этого стиля являются храмы в **Байлуре** и Сомнатпуре, а в Хуллабиде - **Каит Ишвара** и незавершенный **Двойной храм**. Следует также упомянуть Курти Стамбха, или ворота в Ворангуле, и Великий Храм в **Хамонконде**.

ДРАВИДИЙСКИЙ СТИЛЬ. Памятники брахманов южной Индии демонстрируют стиль, почти столь же ярко выраженный, как чалукийский. Это проявляется не столько в их деталях, сколько в их общем плане и концепции. Дравидийские храмы представляют собой не

отдельные сооружения, а скопления зданий различного размера и формы, занимающих обширные территории, окруженные стенами, в которые можно попасть через внушительные ворота с высокими пилонами, называемыми *гопурами*. Словно для того, чтобы подчеркнуть это поверхностное сходство с египетскими моделями, святилище часто бывает низким и незначительным. Ему предшествуют гораздо более внушительные портики (*мантапас*) и гипостильные залы или *чуланы*, последние иногда необычайно обширны, хотя и редко возвышенны. Чультри, иногда называемый Залом 1000 колонн, в некоторых случаях заменяется коридорами с колоннами огромной длины и великолепия, как в **Рамиссераме** и **Мадуре**. Планы в большинстве случаев совершенно неправильные, а архитектура, столь далекая от египетской по своему масштабу и массивности, отличается предельной детализацией орнамента и разреженностью деталей, что наводит на мысль о дереве и штукатурке, а не о камне. **Большой зал** в Чилламбараме имеет высоту всего 10-12 футов, а коридоры в Рамиссераме длиной 700 футов имеют высоту всего 30 футов. Эффект ансамбля дравидийских храмов разочаровывает. Им не хватает акцента на доминирующих массах и достоинства симметричной и логичной компоновки. Сама возвышенность гопур заставляет здания группы внутри казаться низкими по контрасту. Однако почти в каждом храме какая-то одна особенность привлекает заслуженное восхищение своим великолепием, протяженностью или красотой. Таковы **Чоултри**, построенный Тирумаллой Наяком в Мадуре (1623-1645), размером 333 × 105 футов; коридоры, уже упомянутые в Рамиссераме и в **Великом храме** в Мадуре; гопуры в **Тарпутри** и Веллоре, а также **Мантапа Parvati** в Чилламбараме (1595-1685). Очень заметны составные колонны этого стиля, состоящие из квадратных опор с соединенными с ними тонкими стержнями и поддерживающих кронштейнов, как в Чилламбараме, Пероре и Веллоре; квадратные опоры с богатыми полосами, гротескные изображения взбесившихся лошадей и монстров, а также бесконечный труд, затраченный на мелкую резьбу и орнамент в наложенных друг на друга полосах.

ДРУГИЕ ПАМЯТНИКИ. Другие важные храмы находятся в Тирувалуре, Серингеме, Тиневелли и Конджевераме, все они похожи по общей схеме проектирования, с ограждениями длиной и шириной от 300 до 1000 футов. В **Танджоре** находится великолепный храм с двумя дворами, в большем из которых стоит *пагода* или святилище с пирамидальной виманой, необычной для дравидийских храмов, а рядом с ним - меньшее **святилище Субраманы** (рис. 229), сооружение необычной красоты деталей. В обоих случаях вертикальный нижний этаж с пилястрами и окнами любопытным образом напоминает дизайн эпохи Возрождения. Пагода датируется 14 веком, храм поменьше - 15 веком.

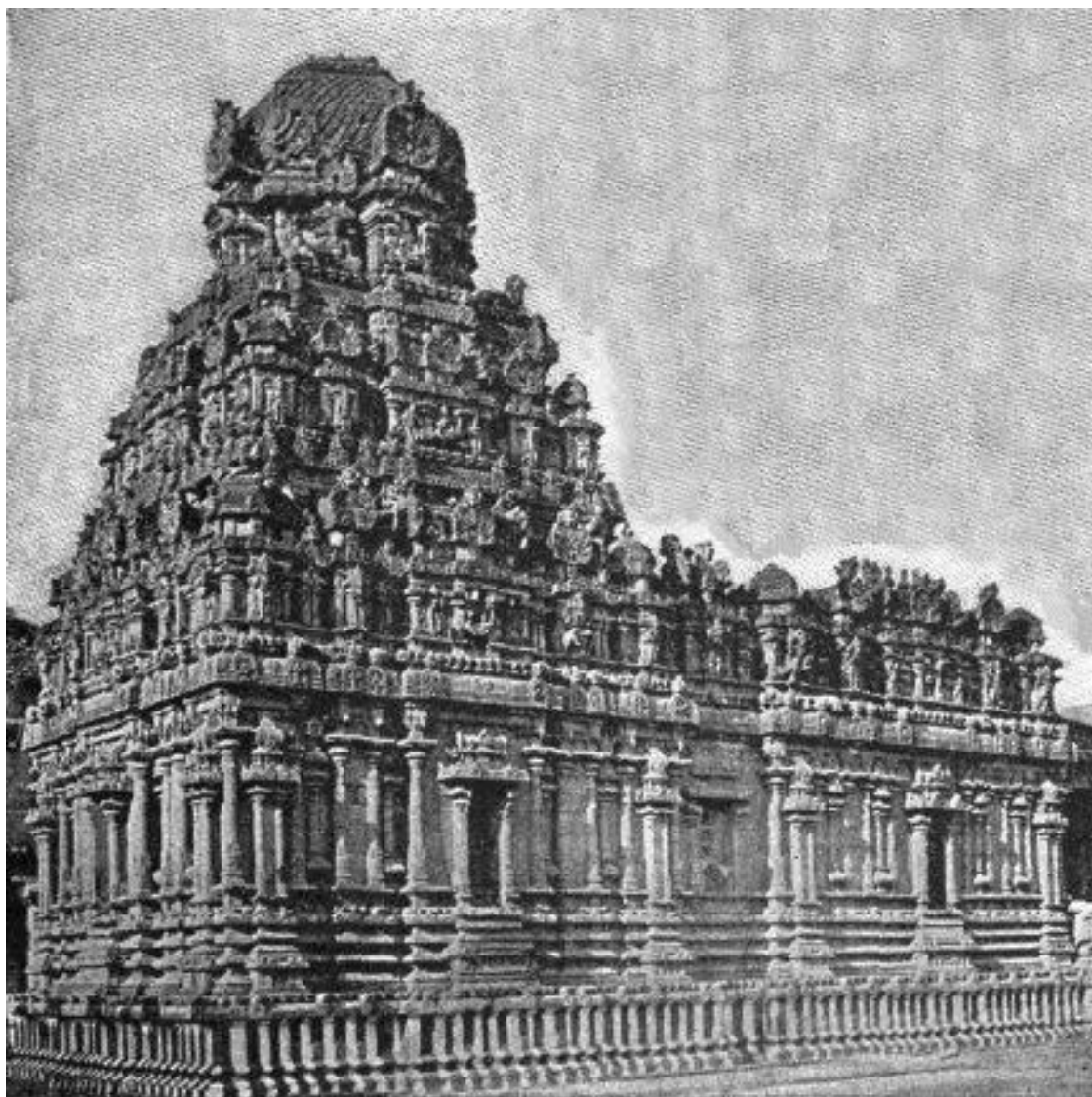


РИС. 229. СВАТИЛИЩЕ СУБРАМАНЫИ, ТАНДЖОР.

ВЫРУБЛЕННЫЕ В СКАЛЕ храмы. Все вышеупомянутые храмы были построены впоследствии, в 12 веке. Высеченные в скале святилища датируются в некоторых случаях 7 веком; они называются *килас* и *ратс*, и представляют собой не пещеры, а изолированные сооружения, имитирующие структурные конструкции, но высеченные целиком из скалы. Те, что в Махавеллипоре, имеют небольшие размеры; но в **Пурудкуле** есть обширный храм со святилищем, чоултри и гопурой, окруженный придворной оградой размером 250 × 150 футов (9 век). Еще более известным является тщательно продуманный **Килас** в **Эллоре**, примерно того же размера, что и вышеупомянутый, но более сложный и законченный в деталях.

ДВОРЦЫ. В Мадуре, Танджоре и Виджаянагаре находятся дравидийские дворцы, построенные после мусульманского завоевания в смешанном стиле. Куполообразный восьмиугольный тронный зал и **Большой зал** в Мадуре (17 век), наиболее известные сооружения подобного рода, очевидно, были вдохновлены готическими моделями, но как это получилось, неизвестно. Большой зал с его остроконечным бочкообразным сводом в 67 футов пролета, заостренными арками, круглыми опорами, сводчатыми шахтами и трифорием кажется странно чуждым своему окружению.

КАМБОДЖА. Тему индийской архитектуры нельзя игнорировать, не упомянув хотя бы кратко об огромном храме **Накхон Ват** в Камбодже. Это грандиозное сооружение занимает площадь в целую квадратную милю, с его концентрическими дворами, окружающими его

рвом или озером, дамбами, портиками и святилищами, над которыми возвышается центральное сооружение площадью 200 квадратных футов с девятью пагодоподобными башнями. Коридоры вокруг внутреннего двора имеют квадратные опоры почти классического римского типа. Богатая резьба, совершенная каменная кладка и восхитительная композиция всего здания, ведущая к центральному массиву, указывают на архитектурные способности высокого уровня.

КИТАЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Ни одна чисто монгольская нация, по-видимому, никогда не возводила зданий первостепенной важности. Однако нельзя отрицать, что китайцы обладают значительным декоративным мастерством и механической изобретательностью; и эти качества являются наиболее заметными элементами в их зданиях. Большими размерами и великолепием, массивностью и оригинальностью конструкции они не обладают. Построенные в большом количестве из дерева, искусно обрамленные и украшенные определенным богатством цвета и орнамента, с большим элементом гротеска в декоре, китайские храмы, пагоды и дворцы скорее интересны, чем впечатляют. Насколько нам известно, здесь нет ни одного архитектурного памятника внушительных размеров или большой древности. Знаменитой **Фарфоровой башни** в Нанкине больше не сохранилось, так как она была разрушена во время восстания Тэпина в 1850 году. Это была девятиэтажная многоугольная пагода высотой 236 футов, облицованная фарфоровой плиткой и построенная в 1412 году. Самый большой из китайских храмов, храм **Великого Дракона** в Пекине, представляет собой круглое сооружение средних размеров, хотя его площадь составляет почти квадратную милю. Пагоды с уменьшающимися этажами, искусно вырезанные входные ворота и сменяющие друг друга террасы используются в основном для эффекта. В них мало структурного искусства, но много искусного орнамента. Как монастыри и обширные *ламаистские обители* Тибета, они принадлежат к буддийской религии.

Помимо оригинального обрамления и скобочных изделий, наиболее поразительной особенностью китайских зданий являются их широкие черепичные крыши. Они неизменно имеют изгиб вниз, а облицовка с ее выступами, гребнями и навершиями из терракоты или металла существенно усиливает живописность общего эффекта. Цвет и позолота используются свободно, а в некоторых случаях — как в летнем павильоне в Пекине — стены покрываются фарфоровой плиткой с блестящим эффектом. Главное чудо заключается в том, что этот ресурс архитектурного декоратора не получил дальнейшего развития в Китае, где фарфор и фаянс обрабатываются с таким замечательным мастерством.

ЯПОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Очевидно, связанные по расовому признаку с китайцами и корейцами, японцы гораздо более артистичны по темпераменту, чем любой из их соседей. Утонченность и оригинальность их декоративного искусства обеспечили ему широкую известность. К сожалению, распространенность землетрясений в сочетании с влиянием традиционных привычек людей препятствовала развитию по-настоящему монументальной архитектуры. За исключением террас, ворот и ограждений их дворцов и храмов, дерево является преобладающим строительным материалом. Он используется в основном так же, как и в Китае: обрамление, "ласточкин хвост", брекетинг, широкие карнизы и черепичные крыши Японии очень напоминают китайские. Главное отличие заключается в большей утонченности японских деталей и более монументальном расположении террас храма, красоту которых значительно усиливает искусное ландшафтное озеленение. Ворота чем-то напоминают ворота Санчи Топе в Индии ([стр. 403](#)), но обычно сделаны из дерева. Из-за опасности землетрясений высокие башни и пагоды встречаются редко.

Внутренняя архитектура Японии, хотя и интересна своими постройками и разумным и художественным использованием самых непрочных материалов, слишком тривиальна по

масштабам, деталям и конструкции, чтобы на нее можно было ссылаться более чем мимоходом. Даже большой дворец в Токио, ²⁸ занимающий огромную площадь, почти полностью состоит из одноэтажных зданий из дерева, в которых мало блеска или архитектурного достоинства.

ПАМЯТНИКИ (дополнительные к приведенным в тексте). **БУДДИЙСКИЕ**: Вершины в Санчи, Сонари, Сатдаре, Андхере в Центральной Индии; в Сарнатхе, недалеко от Бенареса; в Джелалабаде и Сальсете; на Цейлоне в Анурадхапуре, Тупарамае, Ланкарамае. — Гrotтовые храмы (чайты), в основном в Бомбейском и Бенгальском президентствах; в Бехаре, особенно Ломаш Риши и Каттак; в Бхадже, Бедсе, Аджунте и Эллоре (пещера Висвакарма); в Сальсете, в Пещера Кенхери. — Вихары: Разрушенные строения в Наланде и Сарнатхе; высеченные в скалах в Бенгалии, в Каттаке, Удаягири (Ганеша); на западе многие в Аджунте, также в Багхе, Бедсе, Бхадже, Насике (Нахапана, Ваднья Шри и др.), Сальсете, Эллоре (Декривария и др.). В Непале ступы Сваянбунатха и Будд-Хамы.

ДЖАЙНА: Храмы в Айвулли, Канаруке (Черная пагода) и Пурудкуле; группы храмов в Палитане, Гимаре, Маунт Абу, Сомнатхе, Париснатхе; Сас-баху в Гвалиоре, 1093 г.; Парсванатха и Гантай (650 г.) в Кхаджурахо; храм в Гираспоре, 7 век; современные храмы в Ахмедабаде (Хаттисинг), Дели и Сонагуре; на юге в Мудбидри, Шравана Белгула; башни в Читторе.

СЕВЕРНЫЙ БРАХМАН: Храмы Парасумарешвара (500 г. н.э.), Муктешвара и Великий храм (600-650 гг. н.э.), все в Бхуванешваре, среди многих других; Папанатхи в Пурудкуле; храмы-гrotты в Думнаре, Эллоре и Пунахе; храмы в Чандравати, Удайпуре и Амритсуре (последние современные); гробницы Синграма Синга и других в Удейпуре; Раджи Бактавара в Ульваре и другие в Говердхун; гхаты или высадки в Бенаресе и других местах.

ЧАЛУКЯН: Храмы в Бухропулли и Хамонконде, 1163 год; руины в Кальяни; гrotты Хазар Хутри.

ДРАВИДИЙСКИЙ: Высеченные в скалах храмы (ратхи) в Махавеллипоре; Пещера Тигра в Салуван Куппане; храмы в Питтадкуле (Пурудкуле), Тирувалуре, Комбаконуме, Веллоре, Пероре, Виджаянагаре; павильоны в Танджоре и Виджаянагаре.

В долине Кашмира также есть много храмов, которые трудно отнести ни к одному из вышеперечисленных стилей и религий.

²⁸. См. Transactions R.I.B.A., 52-й год, 1886, статья Р. Дж. Кондера, стр. 185-214.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

А. ПРИМИТИВНАЯ ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Исследования Шлимана, прокомментированные Шухардтом, Дерпфельда, Стамакиса, Цундаса, Перро и других в Трое, Микенах и Тиринфе, а также более поздние открытия Эванса в Гноссе на Крите значительно расширили наши знания о доисторическом искусстве Греции и Средиземноморского бассейна и установили множество точек соприкосновения, с одной стороны, с древнеегипетским и финикийским искусством, а с другой - с искусством исторической Греции. Они доказали существование активной и процветающей торговли между Египтом и берегами Средиземного моря и островами Эгейского моря более 2000 лет до н.э., а также процветающую материальную цивилизацию на этих островах и на материковой части

Греции, заимствовавшую многое, но не все, у Египта. Хотя происхождение дорического ордера из структурных методов догомеровской архитектуры Тиринфа и Микен, изложенное Дерпфельдом, а также Перро и Чипьесом, вряд ли можно считать доказанным во всех деталях, поскольку большая часть аргументов, выдвигаемых в пользу этого вывода, основывается на более или менее предположительных реставрациях существующих останков, кажется достаточно хорошо установленным, что дорический ордер и историческая греческая архитектура в целом во многом восходят к этому доисторическому искусству. Примечательной особенностью этой ранней архитектуры является, по-видимому, полное отсутствие храмов. Укрепления, дома, дворцы и гробницы составляют обнаруженные к настоящему времени руины и, по-видимому, ясно указывают на происхождение храмового типа позднегреческого искусства от первобытного дома, состоящего из зала или *мегарона* с четырьмя колоннами вокруг центрального очага (откуда, без сомнения, произошли атриум и перистиль римских домов, через их греческие промежуточные прототипы) и крыльца или *айтхуса*, с колоннами или без них в *антисе*, открывающегося непосредственно в *мегарон* или косвенно через приемную, которая называется *prodomos*. Здесь мы имеем прототипы греческого храма в *Антисе* с его *наосом*, имеющим внутренние колонны, как перекрытые, так и гипетрические (см. стр. 54, 55). Вероятно также, что явно щедрое использование древесины для изготовления многих конструктивных деталей привело со временем ко многим формам, позже получившим развитие в камне в антаблементе дорического ордера. Но трудно обнаружить, как выразился бы Дерпфельд, в стройных микенских колоннах с их перевернутым сужением прототип массивной дорической колонны с ее восходящим сужением. Микенская колонна, очевидно, была сделана по деревянным моделям; прочная дорическая колонна — самая ранняя и самая массивная — явно сделана из камня или щебня (см. [стр. 50](#)) и, таким образом, произошла из источника, отличного от микенских форм.

The *Гинекей*, или женские покои, мужские покои и баня, находились в этих древних дворцах, сгруппированных в различных соотношениях вокруг *мегарона*: их план, назначение и устройство ясно видны на руинах Тиринфа, где они более законченные, чем в Трое или Микенах.

В. КОЛОКОЛЬНИ В ИТАЛИИ.— На [странице 264](#) упоминаются башни или колокольни итальянского готического стиля и периода, и шесть из них конкретно упомянуты; а на [странице 305](#) также упоминаются башни эпохи Возрождения в Италии. Количество и важность итальянских колоколен, а также интерес, связанный с их происхождением и дизайном, требуют более подробного описания, чем было уделено им на цитируемых страницах.

Самыми старыми из этих колоколен, по-видимому, являются те, что примыкают к двум церквям Сан-Аполлинаре в Равенне и ее окрестностях (см. [стр. 114](#)) и датируются предположительно шестым веком. Это простые круглые башни с небольшим количеством проемов, за исключением самого верхнего этажа, где большие арочные проемы позволяют издавать звук колоколов. Этот тип, который мог бы развиваться в очень интересную форму башни, похоже, не подвергался имитации. Именно в Риме, и только в девятом или десятом веке, колокольня стала признанной особенностью церковной архитектуры. Он неизменно рассматривался как сооружение, отличное от церкви, и был построен из кирпича в квадратном плане, практически без архитектурных украшений на высоту обычно ста футов или более, и снабжен лишь несколькими небольшими отверстиями под ступенью колокольни, где с каждой стороны башни открывалась пара спаренных арочных окон, разделенных простой колонной. Над этими окнами башня заканчивалась невысокой пирамидальной крышей. Несмотря на простоту конструкции, эти римские колокольни часто

обладают заметным изяществом пропорций и являются прототипом многих более сложных колокольен, возведенных в средние века в других городах центральной и северной Италии. Башни штаба. Maria in Cosmedin, Sta. Мария в Трастевере и Сан-Джорджо в Велабро - примеры такого типа. Большинство римских образцов датируются одиннадцатым и двенадцатым веками.

В других городах к колокольне применялись различные формы и украшения, а также материалы. В Ломбардии и Венеции квадратный ствол башни из красного кирпича часто украшают длинными узкими пилястрами, как в Пьяченце (стр. 158, [рис. 91](#)) и Венеции, а аркадный карниз нередко венчает это сооружение. Отверстий в верхней части может быть по три или четыре на каждой грани, и даже план иногда бывает восьмиугольным или круглым. Кирпичная восьмиугольная колокольня **Святого Готтардо** в Милане - одна из лучших башен ломбардской церкви. В Вероне бросаются в глаза кирпичная башня на площади Эрбе и башня Святого Зенона; но в каждом крупном городе северной Италии есть один или несколько примеров этих сооружений, датируемых одиннадцатым, двенадцатым или тринадцатым веком.

Несомненно, тремя наиболее известными колокольнями Италии являются колокольни Венеции, Пизы и Флоренции. Великая **колокольня Святого Марка** в Венеции, строительство которой было начато в 874 году, вознесено выше в двенадцатом и четырнадцатом веках и, наконец, завершено в шестнадцатом веке мраморным бельведером и деревянным шпилем, столь знакомыми по картинам Венеции, ранее была самой высокой из всех церковных колокольен в Италии, достигая примерно 325 футов до вершины. Но этот великолепный исторический памятник, ослабленный причинами, которые на момент написания этой статьи еще не были полностью поняты, внезапно рухнул 14 июля 1902 года, что привело к большим потерям не только для Венеции, но и для мира искусства, хотя, к счастью, не повредило соседним зданиям на Пьяцца и Пьяцетте Святого Марка. С тех пор колокольня Сан-Стефано в том же городе была снесена, чтобы предотвратить другую подобную катастрофу.

Падающая башня в Пизе (см. стр. 160, [рис. 92](#)) датируется 1174 годом и уникален своей планировкой и внешним оформлением с наложенными друг на друга аркадами. Начатый, по-видимому, как падающая башня, он, по-видимому, увеличил этот наклон до опасной точки из-за оседания фундамента во время строительства, поскольку его верхние ступени были немного отклонены к вертикали от наклона нижней части. Он всегда служил скорее сторожевой башней и бельведером, чем колокольней. **Колокольня** примыкающая к Дуомо во **Флоренции** описана на [стр. 263](#) и проиллюстрирована на [рис. 154](#), и здесь она не требует дополнительного упоминания. Башни с черно-белыми полосами в Сиене, Лукке и Пистойе и восьмиугольные фонари, венчающие башни Вероны и Мантуи, также упомянутые в тексте на [стр. 264](#), здесь нужно упомянуть еще раз только как иллюстрацию разнообразия отделки этих итальянских башен.

Архитекторы эпохи Возрождения разработали новые типы колокольен, причем в таком разнообразии, что о них можно сказать лишь вкратце. Некоторые, как кирпичная башня в Перудже, представляют собой простые квадратные башни с пилястрами; чаще всего зацепленные колонны и антаблемента обозначают несколько этажей, а верхняя часть украшена либо восьмиугольным фонарем, либо уменьшающимися ступенями, а иногда и шпилем. Лучшим примером последнего класса является церковь Сан—Бьяджо в Монтепульчано - одна из двух, спроектированных для обрамления фасада прекрасной церкви Ант. да С. Галло с таким названием. Один или два хороших поздних образца можно найти в Неаполе. Образцы более массивного квадратного типа есть в башнях Сан-Микеле в

Венеции; в соборе в Ферраре, штат Калифорния. Кьяра в Неаполе и Стаффа. Мария дель Анима — одна из самых ранних — в Риме. Наиболее полной и совершенной из этих квадратных колоколен эпохи Возрождения является **Кампидольо** в Риме работы Мартино Лунги, датируемая концом шестнадцатого века, которая так восхитительно сочетается с дворцами Капитолия.

РАБОТЫ К. БРАМАНТЕ.— Возникли более или менее оживленные споры относительно подлинности многих работ, приписываемых Браманте, и в последнее время наметилась тенденция отказывать ему в какой-либо роли в нескольких наиболее важных из этих работ. Первой из них, получившей измененное назначение, была церковь Консоляционе в Тоди (стр. 293), которая, как теперь считается, принадлежит Коле ди Капрароле; и теперь многие исследователи отрицают, что либо Канчеллерия, либо дворец Жиро (стр. 290) являются его работой, либо любой из двух или трех небольших домов в Риме, демонстрирующих несколько схожую архитектурную обработку. Доказательства, приведенные в поддержку этого отрицания, скорее умозрительны и критичны, чем документальны, но не лишены веса. Считается, что дата 1495, вырезанная на дверном проеме дворца Канчеллерия, запрещает приписывать ее Браманте, который, как известно, приехал в Рим только в 1503 году; и нет положительных доказательств его авторства дворца Жиро и других домов, которые, по-видимому, созданы той же рукой, что и Канчеллерия. Сторонники этой точки зрения считают, что стилового сходства между этой группой зданий и его признанными работами ни в Милане, ни в Ватикане недостаточно, чтобы их можно было приписать ему.

Следует, однако, отметить, что эта примечательная группа работ, отмеченных чертами и даже манерами сильной личности, раскрывает в их неизвестном авторе дары, близкие к гениальности, и до сих пор считавшиеся достойными Браманте. Почти невысказано, чтобы они были разработаны простым новичком, ранее совершенно неизвестным и вскоре забытым. Те, кто отрицает причастность к Браманте, обязаны, по возможности, найти другое имя, к которому можно было бы приписать эти работы. Соответственно, они по-разному приписывались Альберти (умершему в 1472 году) или его последователям; Бернардо ди Лоренцо и другим более поздним художникам пятнадцатого века. Трудность здесь заключается в том, чтобы найти какое-либо имя, которое соответствовало бы условиям так же хорошо, как имя Браманте; поскольку предполагаемый автор должен был находиться в Риме между 1495 и 1505 годами, и другие его работы должны быть по крайней мере так же похожи на эти, как и работы Браманте. До сих пор ни одно имя не было признано удовлетворительным для внимательных критиков; и альтернативная теория, согласно которой в Риме до прихода Браманте существовала группа архитекторов, не получивших впоследствии известности, работавших в едином стиле и способных создать такой шедевр, как Канчеллерия, не согласуется с общепринятыми фактами истории искусства эпохи Возрождения. Более того, сравнение этих работ с миланской работой Браманте, с одной стороны, и с его великим Двором Бельведера в Ватикане, с другой, приводит, по мнению некоторых критиков, к выводам, совершенно противоположным выводам сторонников другого авторства, отличного от авторства Браманте.

На данный момент спор следует рассматривать как все еще открытый. Существуют явные трудности с любой из двух противоположных точек зрения, и их вряд ли можно устранить, за исключением обнаружения документов, о существовании которых в настоящее время не известно, показания которых будут признаны безупречными.

Д. L'ART NOUVEAU.— С 1896 года, и особенно после парижской выставки 1900 года, во Франции и Бельгии проявилось движение, распространившееся на Германию и Австрию и даже в значительной степени на Англию, стремящееся к более личному и оригинальному стилю декоративного и архитектурного дизайна, в котором игнорируются традиции и исторические стили прошлого. Это движение получило от своих приверженцев и широкой публики название “L'Art Nouveau”, или, по мнению некоторых, “L'Art Moderne”; но это название не должно означать ни действительно новый стиль, ни принципиально новый принцип в искусстве. Действительно, можно поставить под сомнение наличие какого-либо четко определенного свода принципов, лежащих в основе движения, или которые были бы признаны в равной степени всеми его приверженцами. Это, по-видимому, реакция против слишком рабской приверженности традиционным формам и методам проектирования (см. стр. 370, 375), стремление игнорировать или забыть прошлое, а не стремление к какой-либо хорошо понятной позитивной цели; как таковое, оно обладает негативной силой протеста, а не утвердительной силой жизненного принципа. Отсутствие сплоченности проявляется в разделении его приверженцев на группы: одни ищут вдохновения в природе, в то время как другие осуждают это как ошибочный поиск; одни стремятся подчеркнуть структурные линии, а другие вообще игнорируют их. Всех, однако, объединяет стремление избегать банальных форм и исторических стилей, и эта озабоченность развила удивительную оригинальность и индивидуализм стиля, часто доходящие до крайности эксцентричности. Таким образом, результаты, как и следовало ожидать, были чрезвычайно разнообразными по достоинствам, начиная от самых изысканных и сдержанных по стилю и заканчивая самыми резкими причудами и экстравагантными. Как правило, они добивались наибольшего успеха в производстве небольших и полудекоративных предметов — ювелирных изделий, столового серебра, ваз и мелкой мебели; и одной из наиболее желательных черт движения был стимул, который оно дало (особенно во Франции и Англии) организации и деятельности обществ “декоративно-прикладного искусства”, которые занимаются поощрением декоративного и промышленного искусства и распространением улучшенного вкуса. В области более крупных объектов дизайна, в которых доминирование традиционной формы и конструктивных соображений пропорционально более властно, борьба за то, чтобы обойти эти ограничения, становится более сложной и обычно приводит к более очевидным и неприятным эксцентриčnostям, которые больший размер и постоянство объекта имеют тенденцию еще больше преувеличивать. Соответственно, наименее успешные достижения движения были достигнуты в архитектуре. Здания, спроектированные его самыми ревностными последователями (*например*, Павильон Блю на выставке 1900 года, замок Беранже в Париже *Х. Гумара*, дома колонии художников в Дармштадте и другие), по большей части характеризуются крайней жесткостью, эксцентричностью или уродством. Требования к строительству и человеческому жилью не могут быть легко удовлетворены без использования иногда форм, выработанных прошлым опытом для тех же целей; и отрицание прецедента - не самый верный путь к красоте или даже разумности дизайна. Интересно отметить, что в промежуточной области мебельного дизайна некоторые из лучших французских изделий напоминают стиль Людовика XV, модифицированный японскими идеями и духом. Это необычное, но не лишенное приятности сочетание становится менее удивительным, если вспомнить стиль Людовика XV. сам по себе был протестом против формализма тяжелой классической архитектуры предыдущих царствований и достиг наивысших успехов в области мебели и внутренней отделки.

Возможно, справедливо будет приписать новому механизму одну положительную черту - преобладающее внимание к линиям, особенно к эффекту длинных и извилистых линий, будь

то в контурах или орнаменте предмета. Это особенно заметно в бельгийском творчестве и в творчестве венских “сепаратистов”, которые, однако, довели эксцентричность до еще большей экстравагантности, чем кто-либо другой.

Сможет ли “L'Art Nouveau” когда-нибудь добиться постоянных результатов, покажет только время. Его нынешняя мода, вероятно, мимолетна, и он не может претендовать на создание стиля; но, похоже, он окажет на европейскую архитектуру влияние, прямое и косвенное, мало чем отличающееся от неогреческого движения 1830 года во Франции (стр. 364), но даже более длительное и благотворное. Строгие классические традиции в дизайне уже начали разрушаться; и недавние здания, особенно в Германии и Австрии, такие как работы блестящего *Отто Вагнера* в Вене, демонстрируют приятную свободу индивидуального подхода без чрезмерного стремления к эксцентричной новизне. Несомненно, во французской и других европейских архитектурах со временем проявится тот же результат.

Поиск новизны и желание полностью отказаться от исторических форм дизайна, которые являются главными отличительными чертами искусства нуво, были ярко продемонстрированы во многих замечательных зданиях Парижской **выставки 1900 года**, в которых поразительное изобилие и простота дизайна декоративных деталей сделали более заметной неспособность улучшить устоявшиеся прецеденты архитектурного стиля в вопросах пропорций, масштаба, общей композиции и контура. Как обычно, металлическая конструкция этих зданий почти без исключения вызывала восхищение, а декоративные детали, взятые сами по себе, были чрезвычайно продуманными и часто красивыми, но общий результат не был удовлетворительным.

В Соединенных Штатах движение не нашло прочной опоры, потому что там не было доминирующей, поработавшей традиции, против которой можно было бы протестовать. Немало идей, немалая доля духа движения могут быть распознаны в работах отдельных архитекторов и художников-декораторов в Соединенных Штатах, выполненных за годы до того, как движение приняло узнаваемую форму в Европе: и американский декоративный дизайн в целом был, по крайней мере с 1880 или 1885 года, достаточно свободным, индивидуальным и личностным, чтобы сделать ненужным и невозможным любое согласованное движение художественного бунта против рабства до прецедента.

Е. НОВЕЙШАЯ АМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.—Архитектурная деятельность в Соединенных Штатах продолжает участвовать в общем процветании, которым были отмечены годы, прошедшие с 1898 года, и эта деятельность ни в коем случае не ограничивалась промышленной и коммерческой архитектурой. Действительно, в то время как возведение “небоскребов” или чрезмерно высоких офисных зданий продолжает оставаться характерной чертой этой деятельности в крупных коммерческих центрах, наиболее заметные архитектурные проекты последних лет были связаны с учебными зданиями, как на Востоке, так и на Западе. В 1898 году в результате крупного международного конкурса был выбран проект г-на Э. *Бенара* из Парижа для великолепной группы зданий для **Калифорнийского университета** беспрецедентного масштаба, и было начато возведение этого колоссального проекта. Почти столь же амбициозный проект, разработанный фирмой Philadelphia architects, был принят для Вашингтонского университета в Сент-Луисе; и многие другие университеты и колледжи либо значительно расширили свои существующие здания, либо запланировали полную перестройку по новым проектам. Среди них национальные военные и военно-морские академии в **Вест-Пойнте** и **Аннаполисе** занимают первое место по масштабам и великолепию планируемых улучшений. Музеи и библиотеки также были возведены или начаты в разных городах, и **Нью-Йоркская**

публичная библиотека, которая сейчас строится, по стоимости и красоте сравнивается с теми, что уже возведены в Бостоне и Вашингтоне.

В других департаментах следует упомянуть о недавно построенных федеральных зданиях (таможнях, почтовых отделениях и зданиях судов), возведенных в соответствии с положениями закона Тарсни по проектам, полученным в результате конкурса ведущих архитекторов страны; среди них **Нью-Йоркская таможня** является наиболее важной, но другие здания в Вашингтоне, Индианаполисе и других местах также бросаются в глаза, и многие из них заслуживают высокой оценки. Тенденция присуждать премии за проектирование важных общественных зданий, таких как капитолии штатов, здания окружных судов, мэрии, библиотеки и больницы, на конкурсной основе, а не по личной или политической выгоде, привела к заметному улучшению качества американской общественной архитектуры.

Г. ЭРЕХТЕУМ: НЕДАВНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ.— В течение последних двух лет масштабный ремонт и частичная реставрация Эрехтеума в Афинах, предпринятые Греческим археологическим обществом, предоставили возможности для нового и тщательного изучения существующих частей здания и окружающих руин. В этих исследованиях заметную роль сыграл мистер Горэм П. Стивенс, представляющий Археологический институт Америки, которому, среди прочего, следует приписать демонстрацию существования в восточной стене первоначального сооружения двух окон, ранее неизвестных. Были также обнаружены другие особенности дизайна и конструкции, которые значительно повышают интерес к зданию. Об этих исследованиях сообщается в *Американском журнале археологии*, Вторая серия; *Журнал Археологического института Америки*, том X., № 1, и далее. Иллюстрации, рисунки 35 и 36, благодаря любезности мистера Стивенса, основаны на его оригинальных рисунках, хотя и не являются репродукциями.

ГЛОССАРИЙ ТЕРМИНОВ, НЕ ОПРЕДЕЛЕННЫХ В ТЕКСТЕ.

АЛЬКАСАР (исп., от арабского *Аль Каср*), дворец или замок, особенно правительственного чиновника.

Архивольт, полоса или группа молдингов, украшающих лицевую сторону арки; или поперечная арка, слегка выступающая из поверхности бочкообразного или рифленого свода.

Однотонный, без столбиков.

Бальнеа, римское банное заведение, менее обширное, чем *термы*.

БЕЛЬЭТАЖ, главный этаж здания, содержащий приемные и салоны; обычно второй этаж (первый над первым этажом).

СЛОМАННЫЙ АНТАБЛЕМЕНТ, антаблемент, который выступает вперед над каждой колонной или пилястрой, возвращаясь обратно к стене и продолжаясь с уменьшенным выступом между колоннами, как в Арке Константина (рис. 63).

ОПОРЫ С КАНТОНАМИ, опоры, украшенные колоннами или пилястрами по углам или на внешних гранях.

КАРТУШ (фр.), орнамент в форме щита или овала. Египетскими иероглифами обозначен овал, окружающий имя царя.

САВЕТТО, вогнутая форма в четверть круга.

ШЕВРОН, V-образное украшение.

ХРИЗЕЛЕФАНТИНИЗ слоновой кости и золота; используется для статуй, обнаженные части которых сделаны из слоновой кости, а драпировки - из золота.

КОНСОЛЬ, большая скоба или орнамент в форме спирали, имеющая самый широкий изгиб внизу.

КОРИНФСКИЙ, напоминающий коринфский; используются капители с угловыми волютами и листьями аканта, но скомбинированные иначе, чем в классическом коринфском шрифте.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ, изготовленный из листового металла или покрытый им с нанесением декоративных узоров.

ЭКСЕДРЫ, изогнутые скамьи из камня; ниши или углубления, иногда значительных размеров, оборудованные сиденьями для публики.

ОСТЕКЛЕНИЕ, целая система или расположение окон и проемов в архитектурной композиции.

ЧЕТЫРЕХЧАСТНЫЙ. Четырехчастный свод - это свод с пазом, образованный пересечением двух бочкообразных сводов. Его диагональные края или *промежности* делят его на четыре треугольные в плане секции, каждая из которых называется *отделением*.

ГИГАНТОМАХИЯ, группа или композиция, представляющая мифическую битву между богами и гигантами.

ФАХВЕРКОВЫЙ, построенный с выступающим наружу деревянным каркасом и заполненный каменной или кирпичной кладкой.

ИМАУМ, имам, мусульманский священник.

КААБА, священное святилище в Мекке, почти кубическое сооружение, завешенное черной тканью.

КАРАФА, район в Каире, где находятся так называемые гробницы халифов.

ЛАКОНИКУМ, парилка в римской бане; обычно купольной формы в больших термах.

МЕЗОНИН, низкий, промежуточный этаж.

Муэддин, служитель мусульманской мечети, призывающий к молитве.

Притвор, крыльцо или вестибюль, проходящий поперек фасада базилики или церкви.

Неоготика, в стиле, который стремится возродить и адаптировать или применить к современному использованию формы средневековья.

Неосредневековый,

Окулус, круглое отверстие, особенно в короне купола.

Арка Оги, состоящая из двух расположенных рядом S-образных или волнистых изгибов, сходящихся в точке вверху.

Палестра, заведение древних греков для физической подготовки.

Павильон (фр. *pavillon*), обычно легкое открытое сооружение богато украшенного дизайна. Применительно к архитектурной композиции - выступающая часть фасада, обычно прямоугольная в плане и имеющая свою отдельную массу крыши.

Орнамент из каменоломни, любой орнамент, покрывающий поверхность двумя рядами сетчатых линий, охватывающих приблизительно четырехугольные промежутки или сетки.

ЧЕТЫРЕХЛИСТНИК с четырьмя листьями или *фольгой*; состоит из четырех дуг окружностей, сходящихся остриями, направленными внутрь.

Quoins, слегка выступающие каменные блоки, попеременно длинные и короткие, украшающие или укрепляющие угол фасада.

Облицовка, облицовка шпоном или обшивкой.

Рустовка, обработка кладки блоками с грубо изломанными гранями или с глубокими бороздками или скошенными швами.

Софит, нижняя сторона архитрава, балки, свода или короны.

Спандрил, треугольная стена- пространство между двумя смежными арками.

Скошенный, немного конического свода, заполняющего углы квадрата, чтобы обеспечить восьмиугольное или круглое основание для купола или фонаря.

Стоа, открытая колоннада для общественного отдыха.

Тепидарий, зал с горячей водой или камера римской бани.

Тимпан, плоское пространство, находящееся между горизонтальным и наклонным карнизами фронтона или между перемычкой и аркой над ней.

Вуссуар, любой из радиальных камней, составляющих арку.

Ошибки и несоответствия

Отсутствующие или невидимые знаки препинания были добавлены без слов, так же как и отсутствующие умляуты и дефисы в конце строки. Предполагалось, что ошибки такого типа были механическими, допущенными либо при печати, либо при сканировании.

Перенос некоторых слов был непоследовательным: зигзагообразный и zig-zag, полукруглый и semi-circular, лестница и stair-case. Множественное число от слова “портик” обычно означает “портики”, редко “портики”. Оба вхождения слова “каминная полка” приведены с разрывом строки; дефис был опущен из-за использования в 8-м издании.

Алфавитная разбивка в Указателе приведена в печатном виде.

Имена

Архитектора Роберта Адама постоянно называют “Адамс”; ошибка была исправлена в 8-м издании. Форма имени “Микеланджело” является стандартной для того времени.

Колумбийский колледж сменил название на Колумбийский университет в 1896 году, предположительно, после написания первоначального предисловия к книге (датированного 20 января 1896 года).

Французский дворец по-разному называют Люксембургским и Люксембургской короной.

Географические названия

Написание географических названий осталось неизменным, за исключением случаев, когда была допущена однозначная ошибка.

Форма “Геркуланум” (для обозначения Herculanium) использовалась последовательно. Английский город называется Питерборо’ (с апострофом) в первых нескольких появлениях, а затем меняется на Питерборо до конца книги. Итальянский город в английском языке традиционно пишется “Сиенна” (с двумя буквами “н”).

Многие названия, особенно неевропейские, существенно отличаются от своей современной формы. Некоторые из следующих предположительны.

Ипсамбул	Абу-Симбел
Бозра	вероятно, современная Бусейра, Иордания (не “Босра”, современная Басра)
Топе	форма “ступа” более распространена
Индийская пустыня	пустыня Тар
Байлур	Белур
Чилламбарам	вероятно, Чидамбарам; у источников автора, похоже, возникли проблемы с буквой “л” в южноиндийских названиях

Конджеверам	Канчипурам
Футтехпор Сихри	Фатехпур Сикри
Хулабид	Халебид
Джаунпур	Джанпур
Джагганат	имя божества - Джаганнатх; английская форма имени привела к слову “джаггернаут”
Кантоннагур	Кантанагар
Удейпур	автор, похоже, не понял, что это то же самое место, что и Удайпур, цитируется с таким написанием в том же абзаце
Scinde	Sind
Shepree или Sheepree	не удалось идентифицировать . Источником автора, вероятно, является Джеймс Фергюсон, который описывает его как “недалеко от Гвалиора” (Gwalior)
Танджор	Танджавур
Ворангул	Варангал
Накхон-Ват	более известный как Ангкор-Ват